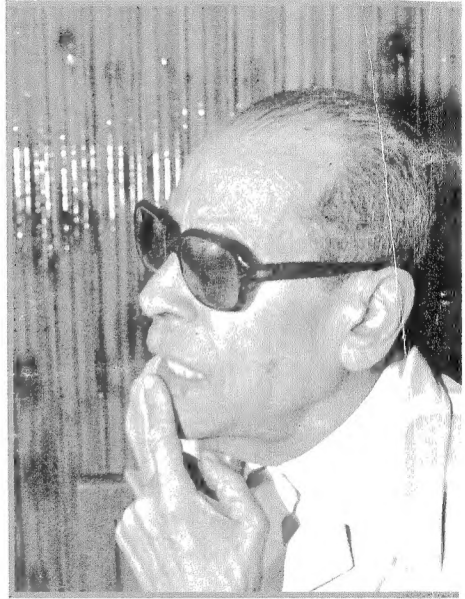


كتاب الثقافة الجديدة

الهيئة العامة لقصور الثقافة



تأليف
د. علي شلش

نجيب محفوظ

الطريق والصدى

كتاب الثقافة الجديدة

الهيئة العامة لقصور الثقافة

نجيب محفوظ الطريق والصدى

تأليف

د. على شلش

ديسمبر ١٩٩٣

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالي
١٦ اشارة امين سامى - القصر العيني - القاهرة - رقم بريدى ١١٥٦١

كتاب الثقافة الجديدة

سلسلة شهرية

تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

محمدين مصطفى

نائب رئيس التحرير

علي أبو شادي

المستشار الفني

محمد يوسف

مدير التحرير

أحمد العزوي

مدير التحرير التنفيذي

أحمد عبد الرازق أبو العلا

المحتويات

تقديم
في البدء
البحث عن الطريق
الطريق
الصدى
في القام
ملحقات
هوامش
المصادر

تقديم

صدرت الطبعة الاولى من هذا الكتاب عن دار الاداب في بيروت عام ١٩٩٠ ، ولكن لم يات منها إلى مصر سوى نسخ قليلة ، ومنذ ذلك التاريخ أتيح لى العثور على مادة أخرى من الكتابات النقدية التى صاحبت ظهور نجيب محفوظ كروائى فى الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ . وحفزنى هذا على إعداد طبعة أخرى من الكتاب ، وحين فرغت من إعدادها قررت أن تصدر من القاهرة .

وتضم هذه الطبعة الجديدة أهم ما نشر عن روايات محفوظ الثمانى الاولى فى القاهرة وبيروت ، ونظراً لأن ما نشر عن هذه الروايات من عروض نقدية أو تعريفات موجزة بلغ ٢٢ مادة فقد ضمنت أهمها إلى الكتاب ، بما مقداره ٢٠ مادة فى نصوصها الكاملة ، دون أن أسقط الباقي من حساب الدراسة العامة للأعمال المحفوظية الاولى .

ارجو - على أى حال - أن تصصح هذه الطبعة سابقتها وأن تكملها فى الوقت ذاته .

المؤلف
القاهرة ١٩٩٢

فى البدء

كانت رحلة نجيب محفوظ مع الكتابة طويلة وشاقة . ونظراً لطول هذه الرحلة ، وتنوع مسالكها ، مال الباحثون إلى تقسيمها إلى محطات أو مراحل . ولا شك أن أولى هذه المراحل كانت أشق الجميع ، لا لأنها الأولى وحسب ، وإنما لأنها - أيضاً - كانت بحثاً عن طريق محدد ، بمقدار ما كانت سعياً وراء هُوية في الأدب . فلما انتهت هذه المرحلة بأخرى تمثل الطريق ذاتها ، وهى طريق الرواية ، اشتبكت المرحلة الجديدة بالمشقة منذ البداية ، ولكنها كانت مشقة من نوع آخر ، تمثلت في تحول أساسى من الرواية التاريخية إلى الرواية الاجتماعية ، دون أن تنقطع عن تنوع المسالك الذى ميز مرحلة البحث عن طريق . وفى مرحلة الطريق ، طريق الرواية ، التى امتدت بعد ذلك ، لم ينقطع نجيب محفوظ عن كتابة القصة القصيرة ، ولا عن كتابة المقالة .

ومن الملاحظ في الدراسات الكثيرة التى دارت حول محفوظ وأدبه أن الدارسين لم يعتنوا بهاتين المرحلتين الأوليين الباكرتين بمقدار ما اعتنوا بمراحل محفوظ التالية . ومع ذلك كانت الدراسة الضخمة التى أصدرها الدكتور عبدالمحسن طه بدر عام ١٩٧٨ بعنوان : « الرواية والأداة » الوحيدة في بابها ، وبالرغم من الجهد الكبير الذى بذله الباحث في هذه الدراسة ، غير المسبوقة ، فهى تعد فاتحة لا خاتمة . ومع أنها توقفت في جزئها الأول - الوحيد حتى اليوم - عند

المرحلتين الأوليين المذكورتين فلم تلمس موضوعاً على جانب كبير من الأهمية في فهم المرحلتين ، وهو موضوع الصدى النقدي ، ربما لأن محفوظ نفسه أشاع - عن غير قصد أو عمد - فكرة أنه لم يلق أى صدى نقدي في أولى مرحلتيه هاتين . وقد ترتب على هذه الفكرة غير الصحيحة إسقاط الصدى النقدي لأعماله قبل عام ١٩٥٢ ، أو قبل ثورة ٢٣ يوليو من ذلك العام على وجه التحديد . وهذا ما دفعني إلى إعادة النظر في إنتاجه وصداه النقدي قبل ذلك التاريخ .

كان عليّ إذن أن أعيد بحث الموضوع الذي شغل دراسة الدكتور بدر من حيث الرؤية والأداة . وكان عليّ أيضاً أن أبحث موضوع الصدى النقدي انطلاقاً من فرض بسيط هو أن الكاتب لا ينتج - عادة - داخل فراغ اجتماعي أو ثقافي . وبالرغم من تقديري الكبير لجهد الدكتور بدر فقد خرجت من إعادة البحث في موضوعه ببعض النتائج والملاحظات والتصويبات التي أرجو أن تكمل عمله لا أن تنقضه .

ومع أن محفوظ كتب ثلاثيته المعروفة قبل ١٩٥٢ - كما صرح أكثر من مرة - فلم يبدأ في نشرها إلا عام ١٩٥٧ ، ومع أن هذه الثلاثية تدخل في المرحلة التي سميناهما « الطريق » ، وتمثل ذروتها ، فقد أثرت أن أتوقف عندما ظهر بالفعل من أعماله قبل ١٩٥٢ ، فضلاً عن أن الصدى الذي أحدثته الثلاثية كان من الضخامة بحيث يستحق دراسة مستقلة ، ومع ذلك فلا يمكن عزل هذا الصدى الأخير عن

الصدى النقدى السابق عليه ، ولا كان من الممكن أن تحقق الثلاثية صداها المعروف قور ظهورها دون أن يكون لهذا الصدى أساس سابق ، إن لم نقل : أساس متين .

على هذا الأساس أقمت دراستى ، وقسمتها إلى ثلاثة فصول : فصل لدراسة ما سمعته مرحلة البحث عن طريق من ١٩٣٠ إلى ١٩٣٩ ، وآخر لدراسة ما سمعته مرحلة الطريق من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ ، وثالث لدراسة الصدى النقدى للمرحلتين المتداخلتين فى الوقت ذاته . كما وضعت هاتين المرحلتين المتداخلتين ، وما رافقهما من صدى نقدى ، داخل الإطار الاجتماعى والثقافى للفترة الزمنية موضوع البحث .

ولا أعتقد أن مافعلته هنا نهاية ، أو خاتمة ، وإنما هو - فيما أرجو - بداية . وترميم لبعض جوانب البحث فى العالم المحفوظى الشاب إذا صح هذا التعبير ، وكشف لغطاء الصدى النقدى لهذا العالم الجدير بالدرس والبحث ، وقد ألحقت بهذه المحاولة أهم النصوص النقدية التى تمكنت من حصرها وجمعها ، والتى تبلغ ١٦ مقالة ظهرت فى المجلات القاهرية والبيروتية خلال تلك الفترة ، حتى أضع أمام الباحثين مادة - لا غنى عنها - فى دراسة العالم المحفوظى الشاب .

على شلش
لندن ١٩٨٩

البحث عن الطريق

لم يبدأ نجيب محفوظ حياته الأدبية العلنية بالرواية ، ولكنه بدأها بالمقال والقصة القصيرة ، وكان أول مقال ينشر له عام ١٩٣٠ ، ومنذ ذلك التاريخ حتى ظهور أول رواية له عام ١٩٣٩ ، لم ينشر سوى مقالات وقصص قصيرة ، ومع ذلك يتضح من قصصه القصيرة في تلك الفترة أنها رشحتة لكتابة الرواية . فقد كان معظم هذه القصص - كما اعترف هو نفسه بعد ذلك - روايات مضغوطة ، فضلاً عن كثرة شخصياتها وتعدد أحداثها ، وقد اعترف أيضاً أن هذه القصص القصيرة كانت حيلة قصد بها أن ينشر أعماله ، لأنه بدأ بكتابة عدد من الروايات ، ودار بها على الناشرين ، فلم يرحب بها أحد . وعند ذاك فكر في « فكها » إلى قصص قصيرة ، ونشرها في المجلات كلما فتح له باب النشر ^(١) . وهذا ماحدث .

ولكن ، ماذا فعل بالمقالات ؟

استمر في كتابتها ونشرها ، على أى حال ، حتى ظهور روايته الأولى . ومع أنه كان يعد نفسه ، فيما يبدو ، للاستمرار - بعد تخرجه في قسم الفلسفة عام ١٩٣٤ - في تعاطي الفلسفة والكتابة عن همومها ، فيبدو أيضاً أنه وقع فريسة لصراع نفسى بين الفلسفة والأدب ، وقبيل نشر روايته الأولى تلك انتهى الصراع بغير رجعة ،

وانتصر الأدب على الفلسفة ، وتوقف البحث عن الطريق (٢) ، ووجد نجيب محفوظ طريقه في الرواية ، وإن كان الحنين إلى كتابة المقال والقصة القصيرة لم يتوقف حتى الآن . فمن حين إلى آخر كان - وما زال - ينشر مقالة هنا وقصة قصيرة هناك . ومع أنه جمع معظم قصصه القصيرة المنشورة في الصحف والمجلات ، وأعاد نشرها في كتب ، فلم يحاول أن يفعل ذلك مع مقالاته ، وكان إذا سئل عن سر حبسه تلك المقالات العديدة داخل مجموعات الصحف والمجلات أجاب كما حدث أخيراً - بقوله : « كانت لهذه المقالات قيمة في ذاك الوقت . أما الآن ، ولدينا مفكرون وفلاسفة فليس لها أى قيمة » (٣) .

لقد أحصى الدكتور عبدالمحسن بدر هذه المقالات ، وإعد لها قائمة وضعها في ذيل كتابه « نجيب محفوظ : الرؤية والأداة » ، ويتبين من هذا الإحصاء أنها تبلغ ٤٦ مقالة في الفترة من ١٩٣٠ إلى ١٩٤٦ (٤) . ومع ذلك تبين لى أن الدكتور بدر فاته مقال لم يأخذه في حسابه ، وهو بعنوان : « البيت الكسير الفؤاد » منشور بمجلة « المعرفة » القاهرية في مايو ١٩٣٣ (٥) ، ويدور حول مسرحية بهذا العنوان لبرنارد شو ، عرضها نجيب محفوظ في مقاله ذاك مع التلخيص دون تعليق كثير . وبذلك يصبح عدد مقالاته المنشورة في تلك الفترة ٤٧ مقالة ، وقد تزيد في المستقبل مع زيادة البحث والتنقيب . ولكن هذه المقالات السبع والأربعين ليست كلها في

الفلسفة ، فعدد المقالات التى تدور حول موضوعات فلسفية لا يزيد على ١٩ مقالة ، أى أقل من النصف ، فى حين أن باقى المقالات يتوزع على الاجتماع وعلم النفس والأدب والفن بالنسب التالية على التوالى : ٦ - ٥ - ١٢ - ٢ ، مع ملاحظة أن نجيب محفوظ توقف عن كتابة المقالات الفلسفية بعد مارس ١٩٣٦ على الأكثر ، وهو تاريخ ظهور الجزء الثانى من مقاله عن « فكرة الله فى الفلسفة » ، الذى نشره بمجلة « المجلة الجديدة » ، حيث نشر أولى مقالاته فى أكتوبر ١٩٣٠ ، فكان « المجلة الجديدة » شهدت بدايته ونهايته مع الفلسفة .

هل وجد نجيب محفوظ الطريق ، طريق الرواية ، فى ذلك العام ،

١٩٣٦ ؟

لا يهمنى كثيراً ما يمكن أن يجيب به نجيب محفوظ شخصياً عن مثل هذا السؤال . وهو قد صرح من قبل بأن مرحلة كتابة المقالة الفلسفية انتهت بعد حسم الصراع بين الفلسفة والأدب عقب تخرجه ، عام ١٩٣٤ ^(٦) . ولكننا لن نأخذ بهذا التصريح ، لأنه من قبيل النوايا . والنية وحدها لا تكفى فى الحكم ، فالمهم هو ما يظهر للناس . وروايته الأولى لم تظهر قبل سبتمبر ١٩٣٩ ، أى قبل أن تصدر فى العدد الخاص الذى خصصته لها مجلة « المجلة الجديدة » ، فكانه وجد الطريق فى ذلك العام ، لا بنشر الرواية وحده ، وإنما بما لاقاه من تشجيع بعد نشرها ، وإذا عدنا إلى قائمة

مقالاته المذكورة لوجدنا برهاناً آخر على أنه بدأ يخطر على طريق الرواية بثبات وإصرار . فهو لم ينشر أى مقالة على الإطلاق من أغسطس ١٩٣٦ إلى نوفمبر ١٩٤٣ ، في الوقت الذي لم يكف فيه عن نشر القصص القصيرة ، فضلاً عن فوزه بجائزتين على روايته التاليتين : « رادوبيس » عام ١٩٤٠ ، « كفاح طيبة » عام ١٩٤٢ . وفي الفترة من نوفمبر ١٩٤٣ حتى آخر ١٩٤٥ لم ينشر سوى سبع مقالات فقط ، ولكنه نشر قصصاً قصيرة ، فضلاً عن نشر رواياته : رادوبيس ، كفاح طيبة ، القاهرة الجديدة ، وبهذه الرواية الأخيرة استهل مرحلته الاجتماعية بعد مرحلته التاريخية في الروايات الثلاث الأخرى ، ومضى ثابت الخطو ، قوى العزم ، على طريقه الحقيقية . ولكن ، ماذا كانت كتاباته في مرحلة البحث عن هذه الطريق ؟

١ - لقد ذكر هو نفسه أنه كتب في تلك المرحلة رواية بعنوان « أحلام القرية » دون أن يكون على صلة بأى قرية ، ظناً منه أن الرواية بنت الخيال ، لا بنت الواقع والخيال معاً . ولكنه لم يستطع نشرها فيما يبدو ، فطواها بين أوراقه كما يطوى الأديب أشياء كثيرة ، أو يمزقها ، في مطلع حياته (٧) ، ولعله كتب غيرها أيضاً ، ثم لم يجد ناشرأ ، فاكفى - كما قال - باستخراج قصص قصيرة منها ، ولكنه لم يشرع في نشر قصصه القصيرة إلا في عام ١٩٣٢ ، في حين شرع في نشر مقالاته قبل عامين من ذلك التاريخ .

ماذا جاء في هذه المقالات ؟

من الملاحظ بوجه عام أن المقالات تأتي من حيث الكم بعد القصص القصيرة ، فعددها - كما أشرنا - ٤٧ مقالة في الفترة من ١٩٣٠ إلى ١٩٤٦ ، في حين بلغ عدد القصص القصيرة في الفترة ذاتها - كما أحصاها الدكتور بدر - ٧٤ قصة . ومع ذلك تكشف هذه المقالات الموزعة على اهتمامات كاتبها في تلك الفترة عن تنوع هذه الاهتمامات ، ودورانها حول الإنسانية ، ولا سيما الفلسفة والاجتماع وعلم النفس ، فضلاً عن الأدب والفن . ومن الواضح أن هذا المدار متصل أوثق الاتصال بدراسة صاحبها في الجامعة ، وتخصصه في العلوم الإنسانية الثلاثة السابقة التي لم تكن قد استقلت بعد في جامعاتنا أثناء سني دراسته (١٩٣٠ - ١٩٣٤) ، ومن الواضح أيضاً أن الأدب والفن (١٦ مقالاً) نافسا الفلسفة (١٩ مقالاً) ، مما يشير إلى ذلك الصراع - الذي لاحظته محفوظ في نفسه - بين الأدب والفلسفة ، قبل أن ترجح كفة الأدب نهائياً في الأربعينيات .

وقد لاحظ الدكتور بدر في دراسته لهذه المقالات السبع والأربعين أن محفوظ طرح في أولها - بعنوان : « احتضار معتقدات وتولد معتقدات » - أربعة محاور رئيسية في فكر ، وأن هذه المحاور الأربعة

لم تغب عن كتاباته بعد ذلك ، وأجمل الباحث المحاور الأربعة كما يلي :

١ - حياة البشر محكوم عليها بالتطور والتغير ، والتطور شر لا بد منه .

٢ - الإنسان بطبيعته مؤمن .

٣ - التوسط بالاشتراكية بين الرأسمالية والشيوعية .

٤ - مستقبل الإنسان مظلم ^(٨) .

لاحظ الباحث أيضاً أن هذه المقالة الأولى بالذات لا تشي بما تشي به - عادة - كتابات الشباب من ميل إلى الثورة والخروج على العرف والتقاليد والقيم والغرور والإدعاء والطموح .

وإذا صحت هذه الملاحظة الأخيرة فالملاحظة الأولى حول المحاور الأربعة لا تصح على إطلاقها . فإذا كان محفوظ ينطلق في مقاله الأول ذاك من أن التطور سنة من سنن الحياة فلم يشر من قريب أو بعيد إلى أن التطور شر لا بد منه ، وإنما أشار في أكثر من موضع إلى أنه قانون يسرى على المعتقدات كما يسرى على الحياة والمدنيات . يقول محفوظ :

« ليس ثمة شك في أن استقرار الحياة وثبات المدنيات وسير الأمور في مجراها الطبيعي خير من ذلك الاضطراب المروع . ولكننا مع ذلك

لا نبشئ بقرب زوال المعتقدات البالية ، ولا ندعو المفكرين إلى الكف عن بحثها ونقدما تحتفظ بمالها من القدسية والمهابة ، ولتضمن لنا حياة هادئة وديعة ، ذلك لأننا نعتقد بأن هذا الاضطراب نتيجة لا حيد عنها تحدثها الطبيعة لتقدم العمران . كما نعتقد أنه مظهر للتقدم العقلي ، ومقياس صادق للتطور الذى يطرا عليه بين حين وآخر ، فالعقل يهدم المعتقدات القديمة لأنه أصبح لا يسيغها أو لأنه ارتقى لدرجة أصبح نقده لهذه المعتقدات فيها ضرورة لازمة لا دخل فيها للاختياز والتدبر » (٩) .

ويضيف محفوظ :

« ونحن أيضاً لا نتشام من تزعزع الإيمان بالمعتقدات القديمة . ولا نميل إلى التسليم بأن عاقبة ذلك خراب العالم كما يدعى كثير من المتشائمين . وكل ما فى الأمر إن هو إلا ترميم فى الأساس ، أو هو بنيان أساس جديد متين لا نتسرع فى تشييده ، بل نترك ذلك للتطور والزمان ، وهما كفيلا بأن يحققا لنا ما نحلم به من غير أن نلجأ إلى الثورات التى تفوز بالمرغوب ، وتقهر الزمان فى الظاهر بينما هى فى الحقيقة والواقع ليست إلا تخريباً واضطراباً لا يسفران إلا عن تقهقر ورجوع إلى نقطة الابتداء » (١٠) .

غاية الأمر إذن أن محفوظ يرى أن التطور أصاب عصرنا (فى فترة كتابة المقال على الأقل) فجعله « عصر اضطراب وتردد لا مثيل لهما

في التاريخ « على حد تعبيره ، ومع ذلك فهو يعد « مناهضة الحركات
التجديدية إنما هي مناهضة لإحدى سنن الطبيعة التي لا تناهض ولا
تغلب » على حد تعبيره أيضاً ، بل يرى أن الإنسان بطبعه ، وبحكم
العاطفة الدينية التي تملأ جوانب نفسه يتشوف دائماً لمعتقد يسلم
إليه نفسه وإيمانه ، ولهذا نجده يعتنق المذاهب الاجتماعية والآراء
السياسية ، ويبدل في سبيلها من نفسه ما كان يبذل سلفه القديم في
سبيل الله أوقصر ، أي أنه يرى لهذه المذاهب الاجتماعية والآراء
السياسية قوة مثل قوة العقائد الدينية .

وحول هذه القوة يقول محفوظ :

« والذي يجدر بنا أن نلاحظه هو أن جميع الأديان الجديدة ترمى
إلى اتحاد العالم وإزالة الفروق الوطنية . وهي تتفق في ذلك مع الأديان
القديمة مثل المسيحية والإسلام ، ولكنها تزيد على ذلك فيدعو بعضها
إلى إزالة فوارق الطبقات المادية » (١١) .

أين يقف هو نفسه بين هذه « الأديان » الجديدة مثل الشيوعية
والفردية والعالية والاشتراكية التي جاء بها تطور الأفكار
والمعتقدات ؟

إنه يتنبأ بأن الاشتراكية هي المذهب الذي سيكون له الفوز ، لأنها
تستهوي - في رأيه - أفئدة الساكطين والفقراء وهم السواد الأعظم
من البشر ، ولأنها أيضاً تنسد النقص الملموس الناتج عن التقدم

العلمى وظهور المخترعات والآلات ، ولأنها أخيراً وسط بين نظامين يتأقف منهما المتدينون - على حد تعبيره - وهما الشيوعية والفردية (الرأسمالية) « وقد أخذت منهما حسناتهما ونقضت عنها نقائصهما الظاهرة » . وحتى لو خاب أملنا في الاشتراكية - كما يقول في ختام المقال - فليس معنى ذلك الرغبة في الرجوع إلى الحال الأولى السيئة - أى الحال الحاضرة - وإنما معناه أنه يزدنا « إيماناً بالتطور الذى هو الخالق الوحيد للاشتراكية وغيرها من الآراء والعقائد » (١٢) .

وعلى ذلك يسقط المحور الأخير الذى استخلصه الدكتور بدر من المقال دوين أساس أو أرضية . فليس مستقبل الإنسان مظلماً عند نجيب محفوظ في هذا المقال على الأقل ، وليس ثمة إشارة إلى ذلك في ثنايا المقال ، فضلاً عن أن وجود مثل هذا التصور يهدم فكرة التطور - من أساسها - عند نجيب محفوظ على الأقل أيضاً ، في حين صرح هو نفسه - كما رأينا قبل قليل - بأنه ليس من المتشائمين .

بناء على هذا نستطيع أن نعيد صياغة المحاور الأربعة السابقة على الوجه التالى :

- ١ - حياة البشر ومعتقداتهم محكوم عليها بالتطور والتغير .
- ٢ - الإنسان بطبيعته مؤمن .

٣ - المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية لها قوة العقائد الدينية .

٤ - الاشتراكية مذهب المستقبل .

غير أن ما يلفت الانتباه في المقال - بعد هذا كله - هو أنه يبدو من إنشاء رجل محنك ، واع بعصره ، خبير بأفكاره ، لا من صنع فتى لم يبلغ التاسعة عشرة من عمره وقت نشره ، بل يبدو الفكر الذي يحمله المقال واضحاً بغير إغراق في المصطلحات ، بالرغم من فقدانه خاصية التحليل . وليس من المفروض - بالطبع - أن يفكر فتى في مثل تلك السن كما يفكر الراسخون في العلم . ولكن الحصيلة في النهاية تنبئ عن أن كاتب المقال مرتب الفكر ، بسيط العبارة ، واضح المعنى . أما المحاور الأربعة السابقة فلها انعكاساتها الواضحة في تفكير صاحبها وأدبه التالين على السواء ، وكأنها الأرضية التي تحرك عليها ذلك الفكر ، وهذا الأدب ، مما يضيق المقام عن بحثه في هذا السياق ، وإن كنا نكتفي بالإشارة إلى موضعها البارز في رواياته - بصفة خاصة - ولا سيما ثلاثيته المعروفة .

أما مقالاته التالية فقد تنوعت بين عرض أفكار الفلاسفة القدماء والمحدثين ، مثل سقراط وأفلاطون وبرجسون وكانط ، وبيان معنى الفلسفة ونظريات علم النفس واللغة ، وتلخيص الأعمال الأدبية المشهورة لأدباء أوروبيين مثل تشيخوف وموليير وإيسن وشو ، وشرح

بعض معانى الفن عند ميكائيل أنجلو وصلة الفن بالثقافة ، فضلاً عن
آراء متفرقة حول المرأة والوظائف العامة ، والحب والغريزة
الجنسية ، وأدباء عصره مثل العقاد وطه حسين وسلامة موسى وسيد
قطب ، واللقاءات في الكتب ، والترجمة .

ويستوقفنا بعض هذه المقالات لما فيها من أهمية ، وصلة بأعماله
الروائية ، وتأكيد لأفكاره التي طرحها في مقاله الأول .
في مقال بعنوان « الله » ^(١٣) ناقش نجيب محفوظ فكرة الله كما
عرض لها الفلاسفة قديماً وحديثاً ، وصلة الفكرة بالدين ، وقال إن
حياة الإنسان - منذ كان - تشهد بأن الدين عنصر جوهري فيها ، له
دوره الجليل في ضمير الإنسان وحياته الاجتماعية . ومن ثمة كانت
فكرة الله محور الدين وروحه ، ومطلب المفكرين والعلماء ، وقد ذهب
هؤلاء ثلاثة مذاهب - كما يقول - في تقدير الله ، فالفلاسفة رأوه بعين
العقل والمنطق ، وعلماء الاجتماع رأوه بعين المناهج العلمية مستعينين
بالتجربة والاستقراء ، والمتصوفة رأوه بعين القلب والشعور . ولكن
محفوظ لم يسعفه حيز المقال لاستيعاب آراء هؤلاء وأولئك فتوقف عند
الفلاسفة ، ثم أكمل عرض آراء الاجتماعيين والمتصوفة في مقال آخر
بعنوان « فكرة الله في الفلسفة » ^(١٤) ، ومع ذلك ظلم الفريقين
الأخيرين حين خصهم بثلاث صفحات مقابل خمس صفحات
للفلاسفة . ثم تسامل في ختام مقاله الأخير :

«والآن فلنسال أنفسنا هذا السؤال » :

« ما الذى تتركه فى النفس جميع هذه الآراء من الأثر ؟ »

« إن البراهين العقلية تمهيد حسن ولفت قيم ، ولكنها لا تبلغ
بالإنسان درجة الاعتقاد الحقيقى . وإننى لأجد نفسى بعد الإطلاع
عليها حيث كنت من القلق والاضطراب » .

« الرأى الصوفى يقف الإنسان حياله مكتوف اليدين ، لانه حياة
لا يشعر بها إلا من يحيها ، ولكن تجربته تشمل الحياة بأسرها ،
وهى أعز من أن يجازف بها الإنسان » .

« على أن الله موجود فى صميم القلب بمعنى آخر . إذ توجد عاطفة
التدين فى النفس الإنسانية . وهى شعور إنسانى جوهره السمو ،
ومظهره آيات التقديس والجلال التى نعبدُها فى النفس والطبيعة . وقد
يغالى الاجتماعيون عندما يردون هذا الشعور إلى المجتمع ، كما قد
يخدع الفلاسفة عندما يتصورونه أفكاراً مجردة قوامها المنطق .
نعم .. إن الله الذى تعرفنا به الكتب المقدسة فوق كل برهان أو
دليل . ولا حيلة للإنسان فى الإيمان به أو الإنكار له . ولكن يبقى لنا
إيماننا الطبيعى الذى به نقدر ونعبد كل جليل وجميل فى النفس
والكون » (١٥) .

ومع أن هذه الفقرة هى وحدها الأصلية فى المقال وسابقة فهى
تكشف عن خاصية بارزة فى فكر نجيب محفوظ وكتاباته ، ظهرت فى

أول مقال قَرَبنا ، ثم ظهرت بعد ذلك في مقالاته وكتاباتهِ الأخرى ، وهى خاصية الاعتدال أو الوسطية ، التى تطالعنا بوضوح منذ أولى محاولاته فى الكتابة . وبغير أخذها فى الاعتبار نفقد الكثير من الموضوعية عند الحكم على نجيب محفوظ . فهو بعد أن يعرض على قارئه الموضوع من شتى أطرافه المتاحة يتخذ موقفاً وسطاً عند استخلاص نتيجة العرض . وهو إذا دعى إلى الاختيار مال إلى عدم التطرف .

يظهر ذلك بوضوح أيضاً فى مقاله « الفن والثقافة »^(١٦) فهو يستهله بتعريف الفن على النحو التالى :

« نستطيع أن نقول بوجه عام إن الفن هو التعبير عن العاطفة . وهو تعريف واف ، من حيث أنه لا يميل إلى مذهب من مذاهب الفن خاصة ، ولا يجنح إلى فلسفة من فلسفاته دون غيرها »^(١٧) .

وبعد هذا التعريف العام الوسطى الطابع يمضى محفوظ فى بيان عدم تعارض مذاهب الفن المختلفة معه ، مثل « الإيدياليزم » التى تعنى المثالية فى الفلسفة ، و « الرياليزم » التى تعنى الواقعية . وهو لا يتحيز لأحد هذين المذهبين اللذين رسم اسميهما على النحو الذى أثبتناه . ولكنه حين بفصل القول فى تعريف الفن يميل دون مراجعة إلى المثالية والرومانتيكية ، فيقول إن غرض الفنان الأول والآخر هو « الشعور الصادق والتعبير عن هذا الشعور تعبيراً جميلاً » حتى حين

يستزيد الفنان من خبرة العقل والثقافة ، لأن مثل هذه الخبرة لا تتعارض مع التعبير عن العاطفة . وبذلك لا فضل للفن الثقافي على الفن الفطري ، أو العكس ، ولكن الفضل في عمد المقالة في التفريق بينهما . « فالفن يعبر عن العاطفة ، والعاطفة تؤدي عن فطرة النفس الداخلية وفطرة الكون الخارجية . وهذه الفطرة - في النفس والكون - تبدى عن عوالم خفية لا ترى بالعين الساذجة إذا صوب إليها نور العلم . فلا يوجد - والحال كذلك - فن فطرة وفن ثقافة ، وإنما الفن واحد من حيث وسائله ، واحد من حيث موضوعه .. وهو لن يؤدي مهمته أكمل الأداء ما لم يؤاخ بين نفسه وبين العلم والفلسفة » (١٨) .

كان هذه آراء لم تكن جديدة وقتها . فقد سبقه إليها العقاد وإسماعيل مظهر وسلامة موسى . ولكن نزوعه إلى الاعتدال والوسطية في أحكامه هو الجديد في الأمر .

ويمكن أن نضيف إلى هذه النزعة الوسطية نزعة أخرى عقلانية ، تظهر بدورها في فكره وأعماله . وكتاهما رافقته منذ البداية ، ومالت به نحو كراهية التعميم .

في مقالة « الحب والغريزة الجنسية » (١٩) الذي ظهر قبل المقال الأخير بنحو عامين عالج موضوعا يتمشى مع دراسته لعلم النفس . وقد استهله بقوله :

« لا نبالغ ولا نلهو بالكلام إذا قلنا إن الحب يلعب دورا في حياتنا

لايدانيه في أهميته وخطورته دور أى عامل آخر من تلك العوامل التى تقوم عليها حياتنا الطبيعية وحياتنا الاجتماعية ، بل هو يكاد يكمن خلف كل وجه من وجوه النشاط كما تكمن نسمة الحياة في كل عضو حتى تدفعه وتوجهه . ولعلك تعلم أن من العلماء من يضيف إليه كل نشاط في حياة الإنسان لا يستثنى من ذلك شيئا . على أننا نتجنب دائما الأحكام العامة الشاملة ونتوجس منها خيفة شك ، فلنقتنع إذن بالإعتراف له بمكانة خطيرة في حياة الفرد والمجتمع » .

لقد أكسبته الوسطية والعقلانية في الفكر خاصية أخرى حددها هو بنفسه في السطرين الأخيرين من الفقرة السابقة ، وهى خاصية المحايدة والموضوعية عند تناول الأمور . ولكها - بغير شك - نتاج لتكوينه العقلي وتربيته الجامعية ودراسته للفلسفة والمنطق .

وعنده أن الحب مرتبط بالغريزة الجنسية ، ولا يمكن فهمه بغير فهمها . ولذلك فقد حاول أن يبسط للقارئ حركة هذه الغريزة داخل الجسم الحيوانى ، بما لا يخرج عما درسه بالجامعة فيما يبدو . فلما لم يسعفه الحيز وعد بالكلام عن الحب في مرة أخرى . ثم أوفى بوعده ، ولكنه لم يطرح اجتهادات بمقدار ما طرّح قراءاته الدراسية في الموضوع على نحو ما فعل في هذا المال عن صلة الحب بالغريزة الجنسية^(٢٠) .

توقف نجيب محفوظ على أى حال عن كتابة مثل هذه المقالات

المتصلة بالعلوم الإنسانية ، في الفلسفة والاجتماع والنفس ، بعد مقاله « الفن والثقافة » الذى ظهر في اغسطس ١٩٣٦ . وبعدها انقطع تماما عن كتابة المقالات من أى نوع حتى ظهر أول مقال له بمجلة « الأيام » التى كان يصدرها وبحريها الشاعر الزجال الفكه حسين شفيق المصرى في الفترة من ١٩٤١ إلى ١٩٤٨ . ففي ٣٠ نوفمبر ١٩٤٣ ، أى بعد انقطاع نحو سبع سنوات عاد محفوظ إلى كتابة المقالات ، ولكنه لم يعد إلى الفلسفة والاجتماع والنفس ، وإنما شرع يكتب عن قراءاته الادبية والفنية منذ ذلك التاريخ .

هل كان ذلك نتيجة تدهور وضع الصحف والمجلات التى نشرت له حتى توقفه ؟

لقد تدهورت أوضاع مجلة « المجلة الجديدة » بعد ظهور مجلة « الرسالة » في يناير ١٩٣٣ . وكان ظهور « الرسالة » نصف شهرية ، ثم أسبوعية في آخر ذلك العام ، سببا في تدهور أوضاع المجلات الأخرى ذات الطابع الثقافى التى نشرت لنجيب محفوظ . فقد توقفت مجلة « المعرفة » الشهرية عام ١٩٣٤ ، وكذلك صحيفتا الجهاد والسياسة الأسبوعية .

هل كان ذلك أيضا نتيجة انتهاء الصراع داخل نجيب محفوظ بين الفلسفة والأدب ؟

لقد بدأ وجهه الحقيقى كروائى في الظهور عندما نشرت له « المجلة

الجديدة ، رواية « عبث الأقدار » في سبتمبر ١٩٣٩ ، ثم توالى رواياته بعد ذلك . فهل كان التوقف نتيجة الاشتباك الفعلى مع ذلك الفن المركب الذى يستلزم شيئاً من التفرغ والصبر والدأب ، أعنى فن الرواية ؟

أغلب الظن أن التعليل الأخير كان له نصيب الأسد في ذلك التوقف المفاجيء عن كتابة المقالات ، ثم يأتى بعده التعليل الأوسط فالتعليل الأول .

غير أن محفوظ لم يعد إلى الإنسانيات عند عودته إلى كتابة المقالات كما سبق أن أشرنا . ومعنى هذا أنه حسم الدراع تماماً لحساب الأدب والفن ، بل لحساب الأدب أولاً وأخيراً . ويستوقفنا في مقالاته الأدبية هذه مقالان : أحدهما ينتمى لفترة الغزارة إذا صح التعبير ، وهى الفترة من بداية النشر عام ١٩٣٠ حتى توقفه عام ١٩٣٦ ، وقد نشر خلالها ٤٠ مقالاً . والآخر ينتمى لفترة الإقلال في كتابة المقالات ، من بداية عودته عام ١٩٤٢ حتى عام ١٩٥٢ ، وقد نشر خلالها أقل من نصف ما نشره في الفترة الأولى ذات الغزارة الواضحة .

في مقاله الأول بعنوان « ثلاثة من أدبائنا »^(٢١) يتناول محفوظ ثلاثة من صناع « الانتقال والتوجيه » - على حد تعبيره - في نهضتنا الأدبية ، التى تودع - وقتها كما يقول - عصر الانتقال ، لكى تستقبل

عصراً جديداً ثابت الأسس ، واضح الأغراض وهؤلاء الصناع الثلاثة هم على التوالي : العقاد وطه حسين وسلامة موسى . وكانوا في ذلك الحين عام ١٩٣٤ أشهر أقرانهم من صناع النهضة الأدبية ، وأكثرهم إثارة للجدل والخلاف وتأثيراً في شباب المثقفين والأدباء . وقد تحدث محفوظ عن الثلاثة حديث الأديب الشاب ، القارئ لهؤلاء ، والمعجب بأفكارهم . ونبه قارئ المقال إلى هذا المنطلق ، غير مدع أنه ناقد أو مؤرخ . وقال عن العقاد إنه « رجل البداهة » ، أو الفطيرة البصيرة ، أو الإحساس الصادق ، أو الطبع السليم ، على جد تفسيره . وعدّه شاعراً فناناً قبل كل شيء ، ثم مجدداً ثائراً على التقليد والفناء في الغير ، داعياً إلى تحرير العقل والشعور . وقال عن طه حسين إنه « رجل الذكاء » مما يظهر في بساطته وسخريته ، وعدّه عدواً للغموض والتعقيد ، أقرب إلى السهل الممتنع ، قاده ذكاؤه إلى الشك الذي أصبح أساس البحث عنده مثلما أصبح عمله فيه نموذجاً للمفكرين ومؤثراً كبيراً في بعث الآثار الأدبية الإسلامية . ثم قال عن سلامة موسى إنه يمتاز بتفكير عملي ، لا يكتثر كثيراً للنظريات ، ولا يركن إلى النظر المجرد والتأمل الفنى . وعدّ الإصلاح الاجتماعى أهم شواغله . ومن هذا الشاغل نبعت دعوته للتجديد الدينى ، وتحرير المرأة ، ورقى الفلاح والعامل ، وتحقيق الوطنية الاقتصادية ، وتجديد الأدب . ومن أسلوبه في الدعوة بمخاطبة النفوس وتوضيح العبارة .

وتقصيرها ترسخ مبادئه ويؤثر في أعدائه قبل أنصاره . ثم أنهى محفوظ المقال بتعميم كاسح على عادة كتاب الصحافة في ذلك العهد فقال « إن العقاد هو روح النهضة الأدبية ، وطه حسين عقلها ، وسلامة موسى إرادتها » .

من الواضح أن العقاد وطه وموسى كانوا أقرب صناع النهضة الأدبية إلى عقل الشاب نجيب محفوظ وقلبه ، مع الأولوية للعقاد الذي احتل نصيبا أعلى من نصيب زميله في المقال . وليس من الغريب أن يكون تناوله للشخصيات الثلاث أقرب أيضا إلى الإعجاب والمجاملة . ولكن هذا الإعجاب وتلك المجاملة ينضجان في المقال الآخر الذي أشرنا إليه ، ويتحولان إلى مناقشة واعية لبعض أفكار العقاد عن القصة . ولم يكن هذا النضج بتأثير مرور الزمن وحده ، فقد نشر المقال بعد ١١ سنة من نشر المقال الأول ، ولكنه كان أيضا بتأثير مرور زمن لا بأس به على ممارسة نجيب محفوظ لكتابة القصة القصيرة والرواية معا . يحمل المقال عنوان « القصة عند العقاد »^(٢٧) . ومع ذلك كان الأحرى أن يكون العنوان « دفاع عن القصة » ، لأنه دفاع حار وموضوعي عن الفنون القصصية رداً على العقاد الذي نشر وقتها كتابه « في بيتي » . وفي ذلك الكتاب قلل العقاد من شأن القصة أمام الشعر والنقد ، وقال قولته المشهورة : « إن خمسين صفحة من القصة لا تعطيك المحصول الذي يعطيك بيت كهذا البيت :

وتلقت عيني فمذ بُدْتُ .: عن الطلولُ تلَّت القلبُ
ولكن نجيب محفوظ استفزه هذا القول وغيره فناقش العقاد فيه ،
ودافع عن القصة المظلومة ، وقال إنها « سيدة فنون الآداب دون
منازع لثلاثة قرون خلت من ازهى عمر البشرية ، هى الفن الذى
جذب إليه اكبر عبقریات الادب فى جميع الدنيا المتحضرة المثقفة » ،
وأضاف إنها « لا ترمى لمغزى يمكن تلخيصه فى بيت من الشعر ،
ولكنها صورة من الحياة .. ولا تحسبن التفاصيل فى القصة مجرد
ملء فراغ ، ولكنها ميزة الرواية حقا على فنون القصة الأخرى وفنون
الادب عامة . وهى لم توجد اعتباطا ، ولكنها جاءت نتيجة لتطور
العصر العلمى العام ، فالعلم هو الذى وجه الانتباه للأجزاء
والتفاصيل ، بعد أن ركزته الفلسفة طويلا فى الكلّيات » .
ثم ناقش محفوظ قولة العقاد المشهورة السابقة فقال :
« أما الشاعر فقد تصور المعنى ، وليس هو بالبعيد المنال ، وصبه
فى هذا القالب الجميل . أما القاص فينبغى أن يتصور إلى ذلك ذكراً
وانثى ، ويتخيل لكل منهما نموذجا بشريا خاصا . وعليه أن يصور
زمانا ومكانا ، وموقف وداع ، تارة محسوسا تلقت فيه العين ، وتارة
معنويا يتلفت فيه القلب . فليس هذا العرض هو نفس البيت ولا
أكثر ، ولكن العلاقة بينهما كالعلاقة بين الشجرة النامية ذات الزهر
والثمر والبذرة الضئيلة » (٢٣) .

هذا عن المقياس الأول الذى اعتمده العقاد فى ترتيب الآداب ، وهو مقياس الأداة بالمقياس إلى المحصول . أما المقياس الآخر ، وهو الطبقة التى يشيع بينها كل فن من الفنون فقد رد محفوظ بقوله : « يريد العقاد أن يقول : إن القصة تنتشر فى طبقة لا يتناول إليها الشعر ، وإذن فالشعر أرقى من القصة . وهذا قول وجيه من الظاهر ، ولكنه لا ينطوى على شيء خطير . فمجرد انتشار فن فى طبقة لا يدل على شيء مالم نبحت أسباب انتشاره . فالموسيقى تنتشر فى جميع الطبقات حتى بين الأميين ، فهل يقال إن النحت مثلا أرقى منها ، لأنه لا يكاد يتذوقه إلا رواد المتاحف ؟ ثم ما هى القصة المنتشرة حقا ؟ اليس هى قصة الجريمة والمخاطرة والغرام المبتذل ؟ وكل أولئك ليس من القصة الفنية فى شيء .. أجل إن القصة لا تزال أعظم انتشارا من الشعر . ولكن أكان ذلك لسيئة فيها أم لحسنة ؟ إن الخاصة التى تقرأ الشعر الرفيع وتتذوقه تقرأ القصة الرفيعة وتشغف بها » (٢٤) .

أما انتشار القصة فى طبقات أخرى غير طبقة الخاصة هذه فذلك لحسنتين معروفتين فى ذلك الفن هما « سهولة العرض ، والتشويق » كما يقول محفوظ . وليس فى هاتين الحسنتين عيب يجريح الذوق السليم أو يحط بالفهم الرفيع كما يقول أيضا ، فضلا عما تحويه القصص من قيم إنسانية مثلما يحوى الشعر الرفيع . « فهل يكره

العقاد ذلك أو أنه يحب كأجداده كهنة طيبة أن يبقى فنه سرا مغلقا
إلا على أمثاله من العباقرة ؟! » (٢٥)

ومع ذلك فهناك أسباب أخرى تفسر انتشار القصة هذا الانتشار
الذى جعل لها السيادة المطلقة - كما يقول - على جميع الفنون
الجميلة . وأهم هذه الأسباب في رأيه أن عصر العلم الذى نعيش فيه
يحتاج حتما « لفن جديد يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان
الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال » وبذلك تكون القصة
« شعر الدنيا الحديثة » ، فضلا عن مرونتها واتساعها لجميع
الأغراض ، مما يجعلها في النهاية « أبرع فنون الأدب التى أوجدتها
خيال الإنسان المبدع في جميع العصور » .

كان هذا المقال الأدبي آخر ما نشره نجيب محفوظ في الفترة التى
حددها الدكتور بدر لبحثه في مقالاته وقصصه الأولى (١٩٣٠ -
١٩٤٦) . وقد عدّ المقال أهم مقالات محفوظ الأدبية في تلك
الفترة . وهذا حكم موضوعى عادل .

غير أن نجيب محفوظ لم ينقطع عن كتابة المقالات ونشرها بعد هذا
المقال ، وإن كان أقل إقلا شديداً في الكتابة والنشر على السواء ،
حتى آخر الفترة التى حددها لهذا البحث ، أى حتى عام ١٩٥٢ .
ويستوقفنا في مقالاته القليلة جدا في الفترة من ١٩٤٦ إلى ١٩٥٢
مقال قصير كتبه عن رواية « على باب زويلة » (٢٦) لمحمد سعيد

العريان ، وهو ثلثي مقال يكتبه عن أصدقائه وأبناء جيله ممن احتفوا برواياته وكتبوا عنها بعد مقاله عن كتاب « التصوير الفني في القرآن »^(٢٧) لسيد قطب . ومن للملاحظ أنه نشر هذين المقالين بعد نشر العريان وقطب لمقالاتهما عن رواياته كما سنلاحظ في الفصل التالي . ويبدو هذا المقال القصير الذي نشره محفوظ ، عام ١٩٤٧ ، عن رواية صديقه العريان على شيء كبير من النضج ، مثل مقاله الأخير عن القصة عند العقاد . فهو يستهل المقال بقوله :

« للقصة التاريخية أنواع شتى ، وإن كان التاريخ يجمعها في جنس واحد . فمعناها ما يهدف إلى إحياء فترة من التاريخ يجسم مكانها وزمانها ، ويعرض أحداثها ، ويقص من أبناء جدها ولهوها . ومعناها ما يحمل من التاريخ إطاراً لقصة خيالية ، لا تكاد تلم بحقائق التاريخ إلا في رفق قد يستبجح الجور عليها كثيراً أو قليلاً . ومعناها ما يتخذ من التاريخ محوراً يلتقى عنده الماضي بالحاضر ، وتدور حوله أحداث الزمان ، يكرر آخرها أولها ، ويعكس حاضرها ماضيها ، فيشيد فلسفة ، أو يسوق نقداً ، أو يصور مأساة متجددة أبداً يابى مغزاها أن يتقيد بزمان بعينه » .

وبعد هذه المقدمة الواعية أدرج محفوظ رواية « على باب زويلة » في النوع الأول من القصة التاريخية ، وهو إحياء الفترة التي دارت فيها القصة ، وإن كان بها - كما يقول - لمسات وصور تقرب أسبابها

إلى أسباب النوعين الآخرين . ولكنه عاب على المؤلف جموح خياله في بعض أطرافها ومجافاته للمنطق وطبائع الأشياء في نواح أخرى . ومع أنه امتدح لغة المؤلف الرصينة المتسامية للقوة والبلاغة ، ومقدرته على التصوير المؤثر في بعض الفصول ، فقد أخذ عليه في أكثر فصول الرواية ميله إلى قص التاريخ بلا تصوير ولا رسم ولا حركة . وانتهى إلى ينه من الصعب تناول فترة قوامها ثلاثون عاما من عمر مصر في خير محدود (٣٥٠ صفحة) ، وأنه كان من الأوفق لو أن المؤلف اقتصر على تصوير جانب من هذه الفترة الطويلة .

نعود بعد هذا كله إلى دراسة الدكتور عبدالمحسن بدر لمقالات محفوظ حتى عام ١٩٤٦ . وقد أشار إلى تشاؤم نجيب محفوظ فيما يتعلق بتوظيف المرأة في الحياة العامة على ضوء مقاله « حول موضوع المرأة والوظائف العامة » فقد ذكر محفوظ إن اليوم الذي تتساوى فيه المرأة في الوظائف مع الرجل « بعيد جدا » ، وإن منافسة الفتاة للفتى ستؤدي إلى « ازدياد التعطل بين الشباب نتيجة لمزاحمة الفتيات لهم . وفي هذه الحالة يصبحون خطراً على المجتمع »^(٢٨) . ومع ذلك لم يضع الباحث هذا المقال بالذات في سياقه التاريخي . فتاريخ نشره هو ١١ أكتوبر ١٩٣٠ ، أى يوم لم يكن محفوظ قد بلغ التاسعة عشرة ، فضلا عن أن تكوينه المحافظ المعتدل يتسق مع تنبؤه ببعد اليوم الذي تتساوى فيه المرأة بالرجل في الوظائف العامة . فقد مضى على ذلك

التاريخ أكثر من عشرين عاما حتى تمت تلك المساواة بشكل عام بعد ١٩٥٢ . ويوم صرح محفوظ برأيه ذاك كانت مشكلة توظيف المرأة في مصر قضية اجتماعية مثارة وسط ظروف الثلاثينيات الصعبة التي انتشرت فيها البطالة على نحو مزعج . فليس في الامر إذن تشاؤم ولا رجعية .

وقد أشار الباحث أيضا إلى أن مقالات محفوظ الأولى هذه ، حتى ١٩٤٦ ، « يسيطر عليها الطابع الموسوعي »^(٢٩) وليس في هذا الحكم أيضا ما ينم عن الموضوعية ، لأن هذه المقالات تنوعت بتنوع دراسة محفوظ واهتماماته الأدبية والفنية كما سبق أن أشرنا ، وكما تشير إليه عناوينها في قائمتها التي أوردها الباحث نفسه . فهي لم تنطرق إلى الموضوعات العلمية البحث ، ولا إلى كثير من العلوم الإنسانية مثل الجغرافيا والاقتصاد والإدارة ، وإنما دارت حول دراسة محفوظ الجامعية في الفلسفة والاجتماع وعلم النفس ، وهوايته للأدب والفن ، فضلا عن أنها لم تتخذ أسلوب الموسوعات في المعالجة مثل الإيجاز والحياد والإحاطة .

أما ما أشار إليه الباحث من نفور نجيب محفوظ في هذه المقالات من الفلسفة المادية وترحيبه بالفلسفة الروحية ، أو المثالية بمعنى أدق ، فأمر صحيح يؤكد إعجاب محفوظ بالفيلسوف الفرنسي برجسون وفلسفته في الجسد وإعلاء الشعور على العقل ، وكذلك

يؤكدده تفوق الحس الدينى عند محفوظ ، وحيثه بين الفلسفة والعلم .
ومع ذلك كان يجمع إلى هذا كله الميل إلى التأمل العقل بالآخرين ،
كما لاحظ الباحث^(٣٠) .

وقد لاحظ الباحث أيضا أن المقالات السياسية الثلاث التى نشرها
محفوظ عام ١٩٤٣ ، كانت فى تأييد حزب الوفد وبعض زعمائه ، مثل
نجيب الهلالى الذى كان إعجاب محفوظ به . يكاد يقترب كثيرا من
النفاق ، فضلا عن الهجوم على الشيوعية (فى مقاله الثالث)
وتفضيله الإشتراكية النيابية عليها بحيث « تتحقق مع الحرية الكاملة
وتتم بالحوار والإقناع »^(٣١) .

ثم تأتى مقالاته فى الفن والأدب ، فيلاحظ الباحث أنها تتدرج « فى
تصاعد مستمر من الضعف والحيادية فى العرض إلى القوة
والعمق »^(٣٢) . بل إن « السمة الفكرية العامة التى تسيطر على أفكار
كاتبها - حين يبدى رأيه - هى سمة الميل إلى المحافظة ، ومحاكمة
الأدباء أخلاقيا أكثر من محاكمتهم فنيا ، ثم اعتبار عالم الأدب والفن
عالمًا سماويا يجب أن يظل بعيدا عن العالم المادى الأرضى
الدنس »^(٣٣) . وإذا كانت هذه المقالات حافلة بالتعميمات فهى تكشف
عن أن ذوقه فى الغناء والموسيقى ، مثلا ، ذوق محافظ . فعنده أن أم
كلثوم لايدانيها أحد ، وأن « كل مطربة مثل أسمهان أو ليلى مراد
بالقياس إليها تراب يريد أن يقارن نفسه بالسما »^(٣٤) . وعنده

ايضا أن الموسيقى زكريا أحمد مبدع أصيل ، في حين أن محمد عبدالوهاب مُعتبَس ، وأن « الفن لا يقاس بالقدم أو الحداثة ، ولكن بالجمال الذي يخلق فوق معايير الزمن »^(٣٥) كما يلاحظ الباحث في حديث محفوظ عن الكتاب الأوروبيين ، وعرضه لأعمالهم أنه « يحاكم تاريخ حياة الكاتب أخلاقيا ، معتمداً في حكمه على أساسين : الأساس الأول مدى إخلاص الكاتب لفنه ، والأساس الثاني مدى إيمانه »^(٣٦) .

وهذه كلها ملاحظات لا يعوزها الصواب ، ولا يقلل من شأنها قول الباحث في الحكم على نجيب محفوظ إنه مفكر مثالي ، يعتقد أن الكائن البشري ذو طبيعتين متناقضتين متعادلتين : طبيعة غريزية حيوانية تقوده إلى الهلاك ، وطبيعة روحية مثالية تقوده إلى جنة الأرض . والطريق الوحيد للخلاص في مثل هذا التناقض هو - كما يقول الباحث - محاولة قهر الجانب المادى الحيوانى الغريزى في الإنسان . فمن يسيطر على غرائزه ، ويضبطها ، ويسمو عليها يدخل جنة نجيب محفوظ على حد تعبيره^(٣٧) فهذا حكم آخر له سنده - عند الباحث - في الكتابات المحفوظية الأولى ، مقالية أو قصصية .

غير أن هذه الملاحظات لا تنفى في النهاية أن نجيب محفوظ كان في تلك الفترة المبكرة يبحث لنفسه عن طريق في الكتابة ، والباحث عن الطريق كثيرا ما يدخل في شعاب لا توصل إلى الطريق الأساسية التي

يفكر في اتخاذها . ومع ذلك كانت المقالة شعباً هدته إلى طريق الرواية ، مثلما كانت القصة القصيرة ، وإن كانت شعباً غير مباشرة . فمن الواضح في أعماله الروائية الأولى أنها انتفعت بخبرته في الفلسفة والمنطق والتركييب والتحليل والحس الجمالى . وكل هذه أمور قامت فيها المقالة بدور المسبر والمختبر . فلما استقر على الرواية بعد ١٩٣٩ ، لم يعد إلى المقالة إلا لماماً ، حين قصرت الرواية في التعبير عن رأيه أو رؤيته . ومن الواضح أيضاً أن انقطاعه عن المقالة في الفترة من أغسطس ١٩٣٦ إلى ٣٠ نوفمبر ١٩٤٣ كان لحساب الرواية ، وإن ساعدت عليه الظروف التى أشرنا إليها من قبل .

ومع أن محفوظ لم يضيف جديداً بهذه المقالات إلى حصيلة اعلام عصره من المقالين ، ولا سيما الثلاثة الذين أعجب بهم ، فمما لا شك فيه أنه لم يعقد العزم على أن يكون واحداً منهم ، ولا أن تكون المقالة أكثر من وسيلة مؤقتة ، أو مرجلية ، لتوصيل الافكار والرؤى . وكانت تلك هى حدوده ، على الرغم من تنوع موضوعات مقالاته وتعدد مجالها .

٢ - أحصى الدكتور عبدالمحسن بدرلنجيب محفوظ نحو ٧٤ قصة قصيرة نشرها في الفترة من ١٩٣٢ إلى ١٩٤٦ (٣٨) . ودرس هذه القصص دراسة جيدة ، وخرج من دراسته لها ببعض الملاحظات والاحكام المهمة .

ومن هذه الملاحظات قوله :

« من الصعب أن يبحث الباحث عن رؤسة متكاملة لمؤلف تكشف عنها هذه القصص القصيرة التي قدمها نجيب محفوظ في بداية حياته الأدبية ، ويزداد الأمر صعوبة إذا حاولنا تبين هذه الرؤية من نسيج الحكاية التي يقدمها المؤلف . ويبدو أن المؤلف كان يعتقد في هذه المرحلة من حياته الأدبية أن الحكاية التي تستحق شرف حكايتها هي الحكاية التي تحتوى على مقارفة عجيبة ومدهشة » (٢٩) .

وقوله :

« تتجه المفارقات والمفاجآت في أغلب القصة إلى الكشف عن حكمة تقليدية يعرفها الجميع ، وتتمثل في طبيعة الدنيا الغرورة التي لا تفاجئك إلا بما يسىء دائما » (٤٠) .

يرتب الباحث على ذلك أن الرؤية التي يقدمها محفوظ في هذه القصص عموما رؤية تقليدية ، عامة ، متخلفة ، أى أنها لا تخص المؤلف وحده بمقدار ما تشيع في قصص العصر على نحو عام . فهكذا كانت القصة في العشرينيات والثلاثينيات ، لم ينجح من إطارها الضيق هذا إلا القليل البادر . ولكن الباحث حين وضع في ذهنه روايات نجيب محفوظ الأولى استطاع أن يكتشف فيها بعض الصور والجزئيات الزاحفة إليها من تلك القصص القصيرة الأولى ، واستطاع أن يكتشف أيضاً أن بعض هذه القصص « يكاد يكون

ميكلا عظمية لروايات قدمها نجيب محفوظ بعد ذلك ، ، مثل قصة « القيىء » التى تكاد تعيد علينا قصة محبوب عبدالدايم الانتهازى المدمر فى رواية « القاهرة الجديدة » ، مع اختلاف فى الدلالة والتفاصيل^(٤١) .

وفى هذه القصص أيضا لاحظ الباحث الحضور المستمر للمؤلف فى مقدماته الطويلة ، وتعليقاته الختامية ، ومخاطباته المباشرة للقارئ ، وتفضيله للإنسان المسيطر على شهواته المادية وطموحاته الدنيوية ، وإعلائه للمرأة الأم المضحية بكل شىء من أجل إسعاد أولادها . « لعل أخطر ما يميز هذه المجموعة من قصص نجيب محفوظ الأولى يتمثل فى سيطرة الطابع التجريبيى » كما يقول المؤلف^(٤٢) فهى تكاد فى غالبيتها تمثل روايات طويلة اختصرها فى قصص قصيرة ، وتقوم على المفارقة العجيبة والدهشة ، وسيطرة المؤلف عليها سيطرة كاملة بأسلوب مباشر وخطابى ، دون إيجاد رابطة سببية واضحة فى الأحداث إلا صيغ الحكاية الشعبية ، مثل : ودارت الأيام ، وحدثت يوم ، مرَّ زمان ، إلخ . وبذلك صار للقصة نمط ثابت يكاد لا يتغير . فهى تبدأ بمقدمة مباشرة على لسان المؤلف ، ثم تليها القصة مروية على لسانه أيضاً ، وتنتهى بخاتمة تصلها بالمقدمة السابقة ، حتى يكاد الجزآن الأول والآخر بنفصلان عن القصة ، ويصبحان حلية بلا ضرورة ولا مبرر . بل إن لغة القصة تقرر ولا

تصور ، وتحشد أساليب جميلة في ذاتها ، تقليداً لطله حسين مرة أو المنفلوطى مرات ، دون أن تلتحم ببنية الحدث^(٤٣) .
وهذه كلها ملاحظات سديدة ، تنطبق على نجيب محفوظ كما تنطبق على معظم كتاب القصة القصيرة في الثلاثينيات .

في قصة بعنوان « كيدهن »^(٤٤) يروى نجيب محفوظ عن رجل يدعى جمال ذهني ، يحمل رتبة « بك » ، ويقتنى زوجة حسناء وثروة طائلة وصحة ومركزاً فضلاً عن « أربعة من الأبناء كالورود صحة وجمالاً » على حد تعبير القاص . وبرغم هذا كله جلس جمال بك يوماً في داره بشارع السرايات في القاهرة مكفهر الوجه قلق النظرات . وعند هذا الحد يضيف الكاتب : « فالناظر إليه يأخذه العجب من ذلك . ولا سبيل إلى إبطال العجب مالم نلم بماضيه ، لأن حاضر الإنسان يقع غالباً من ماضيه موقع النتيجة من المقدمات ، وإن كانت لا تدعم العلاقة بينهما في الحياة بما تدعم به في المنطق من الضرورة والأحكام . ومهما يكن من الأمر فقد كان ماضى صاحب العزة حافلاً بالشباب المرح السعيد والعمل النزيه والذكاء الوقاد والمغامرات التي تجعل من الشباب ديوان شعر غنيا بالذكريات العذبة لأنه كان من الرجال القليلين الذين يصادقهم أجمل التوفيق وأسعده في دنيا النساء » .

وسوف نلاحظ تائر محفوظ الواضح بفكرة التطور كما عبر عنها في

أول مقال نشره . فالحاضر هنا تابع من الماضي كما يقول . ولكن هذه ليست القضية ، ولا هى أيضاً تتمثل فى تسلل الإنشائية إلى أسلوبه ، ولا هى أخيراً ذلك الاستطراد غير الضرورى فنياً فى الحديث عن بطل القصة ، وإنما هى - فى الأساس - تلك الحكائية المسيطرة على القصة ، وذلك التعبير الخارجى عن حركتها . فالكاتب يمضى بعد التقديم السابق لبطلته فى بيان ماضى الرجل وعزوفه عن الزواج ، ثم سقوطه فريسة الإعجاب - فى سن الخامسة والأربعين - بينت فى العشرين ، تزوجها وأنجب منها الأولاد الأربعة ، ثم إحيل إلى التقاعد كى تبدى متاعبه . وأهم هذه المتاعب جازره الضابط الشاب الذى شعر إزاءه بالغيرة . ومن الطبيعى - والحال هذه - أن تتفاقم الغيرة حتى يتحول الزوج إلى عطيل آخر ، فيلازم زوجته كظلها وحين تشعر الزوجة بوطأة الملازمة والمراقبة تبدأ فى الكيد له ، فترهقه أشد الإرهاق فى تتبعها . وذات يوم تدخل محلاً كبيراً وسط القاهرة فى الوقت الذى انتظرها هو خارج المحل ، فتتعمد أن تخرج من باب آخر خلفى إلى بناية مواجهة حيث تختفى عنه . وعندئذ يتتبعها ، ويظن أنها دخلت محل إحدى الخياطات فى البناية المذكورة ، فيدخل وراءها ، ولكنه لا يجدها . ثم يعرف من بواب البناية أن لها ثلاثة أبواب ، فيعود إلى سيارته ملوماً محسوراً . وحين يهيم بفتح باب السيارة يفاجأ بأن الزوجة قابعة بداخلها ، وهى على مضض الانتظار .

سارت بهما السيارة وقد صدقت نيته على أن يخلو بيته من هذه الزوجة المشاكسة . ومع ذلك ساورتهم هموم الوحدة التي تنتظره إذا طلقها . ثم تنتهى القصة بهذا التساؤل : « وهل تزوج يوم تزوج إلا إشفاقاً من أن يلحقه الكبر وهو وحيد فيعانى مرارة الشيخوخة ووحشة الوحدة ؟ » .

وإذا كانت الحكائية أفسدت هذه القصة فقد ساهم معها التعبير عن حركة الأحداث من الخارج ، على لسان الراوى التقليدى الذى يتدخل ، ويؤخر ، ويقدم ، على هواه ، ويصوغ الحكاية كما يصوغ المقال .

في قصة أخرى بعنوان « ليلة الغارة »^(٤٥) يعالج محفوظ هموم الحرب العالمية الثانية ، ووطأة الغارات الألمانية على سكان القاهرة . ويستهل القصة بقوله :

« سيذكر أهل العباسية ليلة منتصف سبتمبر ما نبضت لهم قلوب . وسأذكرها خاصة كأشدهم ذكراً لها . ولا عجب فقد امتحنا تلك الليلة بتجارب الرعب والفرع . وابتلينا برؤية الموت سافراً . وأحاط بناجو الظلام والوحشة . وكانت القاهرة قد ألغت أن تستيقظ في جواب متباعدة من الليل على عويل الإنذار بالغارات ، متقطعا ، منذراً بالشر ، ومتصلاً مبشراً بالسلام . ثم وقعت غارات الإسكندرية المفجعة ، وترامت بها الأخبار ، فحمل توقع الشر الناس على الأخذ

بأسباب الحذر من اللجوء إلى المخابىء العامة أو المخابىء الخاصة أو الأدوار التحتية . وانتقضت الليالى بسلام فاطمأنت النفوس ، وتراخت عن الحذر ، ولم تعد الحجرة التى أعدتها لاستقبال سكان بيتنا تستقبل أحداً منهم ، ولبثت خالية بستانرها السوداء الكثيفة ونورها الأزرق الخافت . فلما كانت الليلة المشنومة استيقظت كالعادة بعد منتصف الليل على صفار الإنذار .

هذه فاتحة مقال لاقصة قصيرة ، ولكن هكذا كان كثير من القصص يفتتح عندنا فى تلك الفترة من أوائل الأربعينيات ، ثم تلا الفاتحة استطراد الراوى ، فقال إنه سمع صوتا من الحجرة المجاورة ينبهه إلى أزيز طائفة سرعان ما أحس بها فوق البيت ، ففتح غرفة الاستقبال لسكان البناية ، فجاءه شيخ متقاعد وزوجته ، ثم وقع انفجار مروع تلاه ثان وثالث ورابع حتى انقلب الجو إلى جحيم ، فصرخت زوجة الشيخ مطالبة بالانتقال إلى مضبأ البناية ، ولكن زوجها رفض وسط تعالى صراخ الناس فى الشوارع وضحكات جنونية انتابت سيدة تحمل طفلا كانت قد هاجرت به من الاسكندرية بسبب اشتداد الغارات عليها . وبعد نصف ساعة ساد السكون ، ولكنه لم يلبث طويلا فقد عوت المدافع وأعقبها انفجار شديد « دكت له الدنيا دكا وزلزلات زلزلا » كما يقول الراوى الذى لم يدر ماحدث بعد ذلك سوى أن الأرض صدمت وجهه ، وزكمت أنفه رائحة البارود ، واستولى عليه

القنوط والاستسلام الغريب حتى انطلقت صفارة الأمان . ومع انطلاقها هاج الجميع وما جوا من الفرحة ، « واندفع الناس في الثرثرة من غير حساب ، لولا أن قطع علينا فرحنا - كما يقول - سماع صرخة إليمة ، فإن بالسيد التي تحمل الطفل تصرخ وتشير إلى رأسه ، فإذا وسط الرأس فجوة يتدق منها الدم كالنافورة » فجنت المرأة ، وعبثا أرسلوا في طلب الإسعاف ، والشيخ غير مصدق ، والراوى لا يدري لماذا تركت الشظية الجميع واختارت رأس الطفل . ثم أنهى القصة بقوله : « وهكذا انتهت الغارة في مخبئنا الخاص . لقد كانت تلك الليلة تجربة قاسية ، ابتليت بها قلوبنا ومشاعرنا ، وكان ختامها مأساة تلك الأم التي ذبح وحيدها في حجرها » .

وما كانت القصة - كما رأينا - بحاجة إلى تلك السطور الأخيرة التي تشبه سطورها الأولى في التقرير والتفسير غير المطلوبين ، ناهيك عن الإنشائية وعم تبرير المواقف تبريرا فنيا .

ومع أن نجيب محفوظ فطن إلى ضعف أمثال هذه القصة ، فلم يضمها إلى مجموعته الأولى « همس الجنون » ، ثم عدل بعض القصص حين ضمها إلى هذه المجموعة^(٤٦) ، فقد أتاحت له سنوات الحرب قصة جيدة ، عُدّها الدكتور بدر مع قصة « الثمن » أكثر قصص مجموعته تلك جودة بسبب طبيعة المفارقة فيهما والاسلوب

المركز في عرضهما ، وإن كانت لا تخلوان من الآثار السلبية مثل المقدمات والتدخلات التبريرية^(٤٧) .

أما هذه القصة الجيدة التي نعدّها خير ما في مجموعته تلك فعنوانها « بذلة الأسير »^(٤٨) ، وهى من أجود القصص القصيرة التى كتبت عن الحرب وعبثية أثارها . وتدور حول بائع سجائر متجول يقف على رصيف محطة مدينة الزقازيق فى انتظار القطارات المارة بها حتى يبيع ما معه . وعند ذاك يتوقف قطار يحمل مجموعة من الأسرى الإيطاليين تحت حراسة إنجليزية مسلحة . ويتقدم البائع لتجربة حظّه ، ولكنه لا يجد نقوداً مع الأسرى الذين يعرضون عليه قطعاً من ملابسهم مقابل السجائر ، فلا يملك إلا الرضوخ للثمن الغريب . ثم يرتدى هذه القطع حتى يبدو « جندياً إيطالياً كاملاً » ، وهو يمنى نفسه بالعودة إلى محبوبته التى عبرته بفقره ، وفجأة تقع عينها الحارس الإنجليزي عليه ، فيظنّه أسيراً بزعم الهرب ، فيدعوه إلى الصفود . ولما لم يفهم البائع ما كان يعنيه الحارس ، والقطار يوشك على الرحيل ، يطلق الإنجليزي رصاصة من بندقيته فيردى البائع المسكين قتيلًا فى الحال .

ولعلنا نتساءل : لماذا ندر ظهور النماذج الجيدة من القصة القصيرة فى تلك الفترة ؟ ولماذا انعكس ذلك على قصص محفوظ التى بلغت ٧٤ قصة حتى عام ١٩٤٦ ، إلى درجة أن الجيد منها لم يتجاوز

قصة أو قصتين ؟

أغلب الظن أن محفوظ لم تكن أمامه - في تلك الفترة - نماذج محلية ناضجة فنيا ، ولا كان يستطيع - فيما يبدو - أن يتبين النضج فيما ترجم من القصص . وكانت الترجمات ذاتها قليلة ونادرة فيما يتعلق بكتاب مثل موباسان وإدجار آلن بو وتشيكوف ممن طوروا القصة القصيرة في أوروبا وأمريكا ، وينضجوها فنيا وفكريا . ولم تبدأ هذه الترجمات في الإطراد إلا في النصف الأخير من الثلاثينات ، حين شرعت المجلات الحديثة الظهور وقتها (الرسالة ، مجلتى ، الرواية) في نشر نماذج ناضجة نقلا عن هؤلاء الكتاب وغيرهم .

ومن جهة أخرى خلت الساحة الأدبية وقتها من النقد الأدبي ، نظريا وتطبيقيا على السواء ، فيما يتعلق بالقصة القصيرة . فقد شغل النقاد أنفسهم بالشعر أكثر مما شغلوا بالنثر . بل كان مصطلح « القصة » ذاته غائما وفضفاضاً عند محرري المجلات وكتابها سواء بسواء ، فكانت المسرحية تسمى قصة أو رواية ، وكانت الرواية تسمى قصة ، والقصة القصيرة تسمى قصة ، وهكذا بغير حدود ولا تمييز ، حتى عند نجيب محفوظ نفسه . ففي مقالة عن « مسرحية البيت الكسير الفؤاد » (١٩٣٣) نجده - من أول المقال إلى آخره - يستخدم كلمة « قصة » في وصفه للمسرحية والحديث عنها .

غير أن هذا الموقف بدأ في التغير مع ظهور المجلات الثلاث

المذكورة ، ولا سيما « الرواية » التي ظهرت عام ١٩٣٧ ، فسرعان ما أصبحت صفحات هذه المجلات أشبه بورشات الترجمة في الجامعات الأمريكية ، وعن طريق مجلة « الرواية » - أكثر من سواها - بدأت أسماء موباسان وبو وتشيكوف وجوركي - وغيرهم - في اللمعان ، ابتداء من عددها الأول ، في أول فبراير ١٩٣٧ ، الذي ترجم فيه صاحبها ومحررها ، أحمد حسن الزيات ، قصة « في ضوء القمر » المشهور لموباسان . ثم جاء على « الرواية » وقت كانت تنشر فيه لموباسان أو تشيكوف قصتين مترجمتين في العدد الواحد ، كما حدث في شهرى أغسطس وسبتمبر ١٩٣٩^(٤٩) .

وعن طريق الترجمة بدأ احتكاك كتاب القصة القصيرة - ومنهم نجيب محفوظ - بأرقى ما وصلت إليه في أوروبا ، وإن كان تأثير الترجمة بطيء المفعول . فليس من الغريب ، ولا من قبيل المصادفات ، أن يتطور الإنتاج المحفوظى من القصة القصيرة ابتداء من عام ١٩٣٧ نفسه الذى ظهرت فيه « الرواية » . وكان محفوظ من كتابها ، ابتداء من عددها الثانى عشر في ١٥ يوليو ١٩٣٧ .

يؤيد ذلك ملاحظته الدكتور بدر من أن نجيب محفوظ انتقى قصص مجموعته « همس الجنون » من رصيده المنشور في الفترة من ١٩٣٧ إلى ١٩٤٦ ، أى أنه تخطى فترة بداية نشره لقصصه الممتدة

من ١٩٢٤ إلى منتصف ١٩٣٧ ، حتى إنه أعاد نشر القصص بنصها دون تعديل كبير مما يتضمن حكماً غير مباشر على القصص المختارة والقصص التي لم تنشر^(٥٠) ، أى التي لم تخضع للانتقاء النهائي . وإذا كانت قصصه التي كتبها في تلك المرحلة عموماً تدور حول محاور ثلاثة ، هى القصة الخبر ، وقصة المفارقة العجيبة والمدهشة ، والقصة الوعظية كما يقول الباحث ، فإن قصص « همس الجنون » تدور حول قصة المفارقة والقصة الوعظية ، وتهمل - أو تكاد - قصة الخبر ، كما يقول أيضاً^(٥١) .

وهكذا تطورت البدايات المحفوظية في القصة القصيرة ، وجاءت مجموعة « همس الجنون » ، التي لم تظهر قبل عام ١٩٤٦ ، كما لاحظ الباحث ، فضمت خير ماكتبه صاحبها ونشره حتى ذلك العام . فهى تضم ٢٨ قصة قصيرة ، أى أن محفوظ أسقط من حسابيه نحو ٤٦ قصة منشورة . وأغلب الظن أنه لم يرض عما أسقطه أو يقنع بمستواه الفنى المحدود عامة ، والمتدنى فى كثير من نماذجه .

من حق نجيب محفوظ أن يفعل هذا بالطبع ، ولكن ذلك لا يدخل فى حساب الباحثين . فمن حق البحث على هؤلاء أن ينقبوا ، وأن يظهروا فى المستقبل . ومع ذلك تظل القيمة النهائية لما استبعده محفوظ من قصصه قيمة تاريخية . وتظل هذه القيمة التاريخية متعلقة بتطور القصة القصيرة فى أدبنا بوجه عام ، وتطورها فى أدبه بوجه خاص .

٣ - لم يكتب نجيب محفوظ المقالة أو القصة القصيرة وحدها خلال تلك الفترة المبكرة من حياته ، ولكنه جرب قلمه في الترجمة أيضا ، فظهر اسمه على كتاب صغير بعنوان « مصر القديمة » من تأليف انجليزى يدعى جيمس بيكى J.Baikie . وكان محفوظ وقتها لازال طالبا بكلية الآداب . ويبدو أن الكتاب الإنجليزى الاصلى كان فى حوزة سلامة موسى ، وأنه شجع محفوظ على نقله إلى العربية ، فقد نشر ضمن مطبوعات « المجلة الجديدة » ، وكان موسى يهديه إلى قراء المجلة مقابل احتجاجها شهرين فى السنة على عادة المجلات الثقافية الشهرية فى ذلك الحين . ومع أن الكتاب لا يحمل تاريخاً للنشر فأغلب الظن أنه ظهر عام ١٩٣٢ ، أى قبل تخرج نجيب محفوظ فى الجامعة . ونظراً لعدم تمكننا من التوصل إلى النص الاصلى للكتاب بالإنجليزية ، فليس من الممكن مقارنة الترجمة على أصل غائب ، أو معرفة ما إذا كان المترجم أنجز الترجمة كاملة أو ملخصة أو مع شيء من التصرف . ولكن إحدى مقالات محفوظ فى الأربعينيات ربما تلقى ضوءاً على ترجمته لذلك الكتاب ، وهى مقالة قصيرة كتبها فى صورة تعليق على ترجمة محمود محمود لكتاب « وسائل وغايات » للكاتب الإنجليزى الدوس هكسلى .

نشر محفوظ تعليقه عام ١٩٤٥ فى باب البريد الذى كانت تحتفى به مجلة الرسالة ، وجعل عنوانه « حول ترجمة كتاب » . وفيه ناقش

مبدأ « روح الأمانة التي ينبغي أن يأخذ المترجم بها نفسه ، متوخياً الدقة البالغة في نقل روح المؤلف وأفكاره كي يحسن التعريف بالمؤلف وكتابه ، ويعطى القارئ حقه من الثقافة والاحترام » ثم استدل ، معلقاً على هذا المبدأ فقال : « هذا مبدأ هام لا يجوز أن يغيب لحظة واحدة عن انتباه المترجمين ، فليس المترجم مطلق الحرية في التصرف فيما يترجم » وكان مترجم الكتاب قد أوجز بعض الفصول الأخيرة من الكتاب ، ولخص بعضها الآخر ، لأنه - كما قال في مقدماته - وجد أن المؤلف كان في تلك الفصول « هداماً أكثر منه مُنشئاً » على حد قوله . ولكن هذا أحنق نجيب محفوظ ، وعدّه تحايلاً . وعبثاً ، واستعلاءً على القارئ . واختتم تعليقه الغاضب بقوله : « كلمة واحدة ، فإما ترجمة صادقة ، أولاً ترجمة على الإطلاق . ولیمحق عهد الوصاية إلى الأبد » .

ويبدو من روح هذا التعليق الغاضب ، وتشديده على الأمانة المطلقة في الترجمة ، أن محفوظ طبق المبدأ على نفسه حين ترجم كتاب بيكي المذكور ، أو كان قريباً منه على الأقل . غير أن محاولته المبكرة في الترجمة هذه لم تتكرر بعد ذلك على أى حال . ويبدو أنها تمت كعامل مساعد في الإحاطة بتاريخ مصر القديم الذي شغل محفوظ في تلك الفترة ، وأوحى له برواياته الثلاث الأولى .



تلك هي الدروب التي سار فيها نجيب محفوظ في بحثه عن الطريق المستوعبة لطموحه . وحين بدأ هذه الطريق في الوضوح أمام ناظره ، وتحت قدميه ، منذ ظهور أولى رواياته في سبتمبر ١٩٣٩ لم يفقد صلته تماما بالمقال ولا بالقصة القصيرة ، في حين انقطع نهائيا عن الترجمة . فكان الفترة من ١٩٣٠ إلى ١٩٣٩ كانت فترة البحث عن الطريق في حياته الأدبية ، فلما وضع قدميه عليها خفف كثيرا من خطوة على درب المقال ودرب القصة القصيرة ، وانقطع عن درب الترجمة .

ولا نعتقد ، مما مرّ بنا ، أن محفوظ كان - في الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ - جاداً في السير على دربي المقال والقصة القصيرة ، قدر جدّه في السير على طريق الرواية . ولا نعتقد أنه وجد صدى إيجابيا عنياً لسيره على دربي المقال والقصة القصيرة أكثر من تشجيع محرري المجلات والصحف التي نشرت له . وما كان ذلك التشجيع مكتوباً أو عنياً . ولكن الحال مالبثت أن اختلفت حين بدأت أولى خطواته على طريق الرواية .

الطريق

عندما ولد نجيب محفوظ في ١١ ديسمبر ١٩١١ ، كانت الرواية في مصر تنهيا لتوديع مرحلة الطفولة التي استمرت منذ عام ١٨٧٢ تقريباً . ففي ذلك العام ظهرت في القاهرة أول رواية مؤلفة بعنوان « قصة فؤاد ورفقه محبوبته » .. لكاتب مغمور يدعى نخلة صالح^(١) ، وفي عام ١٩١٣ ودّعت الرواية العربية طفولتها ، واستقبلت مرحلة المراهقة . ففي ذلك العام ظهرت رواية « زينب » لكاتب غير مغمور ، هو محمد حسين هيكل ، ثم استمرت مرحلة مراهقة الرواية إلى أن أنهاها نجيب محفوظ قبيل نهاية الفترة موضوع بحثنا ، أو على التحديد في عام ١٩٤٩ ، الذي ظهرت فيه روايته « بداية ونهاية » .. وكانت هذه الرواية - كما سنرى - بداية مرحلة رشد الرواية العربية ونضجها ، ونهاية مرحلة مراهقتها التي استغرقت نحو ٣٦ عاماً ، مقابل نحو ٤١ عاماً استغرقتها مرحلة الطفولة .

وقد كان من طبائع الأمور في مجتمع لا يعرف الرواية - على النحو الذي عرفته أوروبا - أن يبدأ الاحتكاك بهذا الجنس الأدبي الطارئ عن طريق الترجمة ، وأن تسعى الترجمة إلى تقديم نماذج من الرواية الأوروبية ، ولكن غياب الوعي بحركة تطور الرواية الأوروبية في

النصف الأخير من القرن الماضي أدى - بالضرورة - إلى التخليط في اختيار النماذج الأوروبية الجديدة بالترجمة ، وكانت نتيجة التخليط والعشوائية في الاختيار إن سبق الذوق الشخصي النضج الموضوعي ، وتغلّبت المصادفة على التخطيط ، فجاء فنيلون Fenelon الذي ترجم له رفاعة الطهطاوى « وقائع تليماك » عام ١٨٥٠ (نشرت عام ١٨٦٧) قبل بلزك الذي لم يترجم له أحد شيئاً حتى نهاية القرن ، وكذلك الحال مع زاكون Zacone الذي ترجم له أديب إسحق وسليم نقاش « الانتقام » ونشراها عام ١٨٨١ ، فقد سبق هيجو الذي لم يظهر اسمه على نص مترجم قبل عام ١٨٨٨ ، وهكذا .

ارتبطت هذه البداية العشوائية في الترجمة بالأدب الفرنسى لأسباب ثقافية بحثة ، خلاصتها أن الطهطاوى وتلامذته ، والمهاجرين من أبناء الشام ، كانوا جميعاً يجيدون الفرنسية ، إن لم يكن بعضهم عاش في فرنسا زمنأ . ولكن هكذا أيضاً كانت بدايات الترجمة من الأدب الانجليزى والأدب الروسى فيما بعد . فالطريق واحدة عند عشوائية الاختيار ، ناهيك بالأمانة المعطلة عند النقل ، والحشو الفارغ عند التعبير^(٧) .

أن بيروت توسعت في الترجمة وقتها فقد ظلت ترجمة الروايات قليلة بوجه عام ، مثلما قل الاقتباس والتأليف على أى حال طوال

النصف الآخر من القرن الماضي ، وسيطر عليهما معا الطابع الاخلاقي التعليمي الوعظي ، ابتداء من رواية « الامانى والمنح - حديث قبول وورد جنة » التى وضعها محمد عثمان جلال ونشرها عام ١٨٧٢ عن رواية « بول وفرجينى » للفرنسى برناردين سان بيير ، وهى نفسها ترجمها فرح أنطون ، ثم مصطفى لطفى المنفلوطى فى الربع الاول من هذا القرن ، وإلياس أبى شبكة فى الربع التالى ، وهذا دليل آخر على تغليب الهوى الشخصى ، إن لم يكن دليلاً على التخبط وتبديد الطاقة .

غير أن تيارى الترجمة والاقتباس كانا متعاونين إلى درجة الاختلاط ، كما هو واضح فى محاولات عثمان جلال والمنفلوطى من بعده ، ولم يكن الاقتباس مجرد تغيير اسم أعجمى باسم عربى ، ولا مجرد نقل بيئة باريس إلى بيئة القاهرة أو بيروت ، وإنما كان أيضاً التصرف فى الترجمة ، بالحذف والزيادة ، حسبما اقتضى الحال ، وهذا ما يوضحه يعقوب صروف عام ١٩٠١ فى تقديمه لترجمة « رواية أمينة » ، التى ألفتها أميرة شرقية على حد قوله ، ثم نقلها هو إلى العربية عن أصلها الانجليزى ، فهو يقول : « وقد أشرنا إلى هذه الرواية حين صدورها ، وطالبنا كثيرون بنقلها إلى العربية ، فرأينا أن نلبى الطلب الآن ، غير مقيدين بما كتبته المؤلف ، بل متصرفين فيه حسب مقتضى الحال » (٣) فلم يكن من السهل إذن أن يتم النقل

والترجمة بأمانة ، لا لافتقار المترجمين إلى أدوات النقل ولغته ، وإنما لافتقار المجتمع نفسه إلى أدوات التعامل مع ذلك الجنس الأدبي الجديد ، وعدم استقرار فهمه للرواية ووظيفتها الاجتماعية ، مما انعكس أثره على التأليف بالطبع ، وعطل نموه ، وأطال طفولته . ولعلنا نقساعل عن سر عدم استقرار فهم الرواية ووظيفتها الاجتماعية ، فلا نجد أماننا - في النصف الآخر من القرن الماضي - سوى ذات الدعوى التى مرت بها أوروبا عند نشأة الرواية الحديثة فى أدابها ، أى دعوى الخطر على الأخلاق والأعراف الاجتماعية . لقد لخص محمد عبده هذه الدعوى بصورتها العربية فى مقال نشره عام ١٨٨١ بجريدة « الوقائع المصرية » ، وكانت - وقتها - جريدة عادية مثل غيرها من الجرائد ، بالإضافة إلى صبغتها الرسمية . وكان محمد عبده نفسه محررها وموجه الرأى فيها ، فكتب مقاله بعنوان : « الكتب العلمية وغيرها » ^(٤) . واستهله بقوله : « تنقسم المؤلفات المتداولة فى أيدي المصريين إلى أقسام متفاوتة اميال المطالعين » ، ثم تحدث عن هذه الأقسام ، وقال إن منها الكتب النقلية الدينية ، والكتب العقلية الحكمية ، والكتب الأدبية ، وكتب الأكاذيب الصرفة ، مثل السير الشعبية التى يعرفها بأنها « تاريخ أقوام على غير الواقع » ، وكتب الخرافات التى تعالج السحر والشعوذة والكيمياء الكاذبة .

وعرف محمد عبده الكتب الأدبية بقوله :

« هي ما يبحث فيها عن تنوير الأفكار ، وتهذيب الأخلاق ، ومن هذا القبيل كتب التاريخ ، وكتب الأخلاق العقلية ، وكتب الرومانيات ، وهي المخترعة لمقصد جليل كتعليم الأدب ، وبيان أحوال الأمم ، والحث على الفضائل ، والتنفير من الرذائل ، ككتاب كليلة ودمنة ، وفاكهة الخلفا ، والمرزبان ، والتليماك ، والقصة التي تترجم في جريدة الأهرام ، وغيرها من بقية المؤلفات . وهذا القسم كثير التداول في المدن والثغور ، ويكثر في أبناء وطننا وجود البارعين فيه المشتغلين بدراسته ، العاكفين على مطالعته » (٥) .

ومع أن محمد عبده استخدم مصطلح « الرومانيات » ، من « رومان » Roman الفرنسية بمعنى رواية ، فقد تمد الرواية أداة لتنوير الأفكار وتهذيب الأخلاق ، شأنها شأن كتب التاريخ والأخلاق ، وحدد غايتها في تعليم الأدب ، وبيان أحوال الأمم ، والحث على الفضائل ، والتنفير من الرذائل ، ولكنه لم يقصرها على الحديث المنقول عن أوروبا مثل « وقائع تليماك » ، وإنما ضم إليها ما تركه العرب القدماء في تراثهم من كتابات أو مترجمات قصصية ، ومقامات ، ونوادر ، وبذلك وضع القصص - كجنس أدبي - في باب الأدب الهادف إذا صرح هذا التعبير المعاصر ، وجعل لها التزاماً اجتماعياً وآخر أخلاقياً . ومن هذه الناحية يمكن أن نعدّه من رواد

الدعوة إلى الالتزام - في أدبنا الحديث - بمعناه الاجتماعي والأخلاقي .

غير أن محمد عبده لم يكتف بهذا التصنيف لما يقرؤه الناس في عصره ، وإنما اتخذه تمهيداً - على حد قوله - للإشارة إلى ما استنته الحكومة - وقتها - من لوائح مقيدة لطباعة الكتب ، وصنوبر الأوامر بالآل يطبع كتاب في إحدى المطابع إلا بعد الحصول على رخصة تجيز الطبع ، حتى يتم الحجر على ما يخل بالديانة أو السياسة . « وكان يصرح بطبع غير ذلك من أصناف القسمين الآخرين (هما كتب الأكاذيب الصرفة وكتب الخرافات) على أنهما ليسا مما يخل بالدين ، ولا مما يناقض السياسة ، ولذلك كثر طبع الكتب في هذين القسمين ، حتى انتشرت في سائر جهات القطر ، واشتغل بمطالعتها كثير من الأهلين .. ونجم عن ذلك انغماس الغالب في ظلم الجهالات ، وانحطاطهم عن درجة الكمالات ، وهذا من أضر المؤثرات في تأخر البلاد وبقائها في حفر الهمجية والإخشيان » ^(١) ، وبناء على هذا صدرت أوامر نظارة الداخلية - كما يقول - بالحجر على طبع الكتب المضرة بالعقول ، المخلة بالأداب ، وهي كتب القسمين الآخرين .

ويضيف عبده :

« فمن كانت رغبته متجهة إلى كتب (أبو زيد) وما معها من الكتب ، كعنتر عبس وغيرها ، أن يستبد لها بكتب التاريخ

الصحيحة ، كتاريخ المسعودى وتاريخ (إظهار أنوار الجليل)
لحضرة رفاعة بك ، وتاريخ الكامل لابن الأثير ، وتاريخ الدولة العلية ،
وكتب القصص الأدبية المترجمة فى أعداد الأهرام ، والقصة التى
طبعت فى مطبعة العصر الجديد ، وهى المعنونة بالانتقام ، وغيرها من
بقية الرومانيات العربية الأصل ككتاب (كلية ودمنة) ، وما مثلها
من الكتب التى جعلت على السنة الطيور الحيوانات ، وعلى من كانت
فيه بقية من حب كتب الخرافات المعبر عنها بالريحاني أو غيرها من
كتب الوفق والتنجيم أن يقلع عنها ، ويشغل نفسه بما يرى منه
الفائدة (٧) .

لقد استبعد محمد عبده - كما يتضح - من حديثه - الرومانيات ،
أو القصص ، من قائمة المحظورات المضرة بالأخلاق والتربية ، ولكنه
ساوى بين السير الشعبية ، التى نعدّها نحن اليوم من الأدب الجاد ،
وبين كتب السحر والتنجيم .. ومع أنه انطلق فى تصويره للقضية من
نقطة محاربة التعلق الشعبى بالخرافات ، فالنهاية التى انتهى إليها
تصب فى مجرى التعامل مع الرواية بصفتها شكلاً أدبياً غير قائم
بذاته ، وأداة لغايات أخرى غير الفن والمتعة الفنية ، وإذا كان ذلك
المجرى اجتماعياً ، تسنده مواضع دينية وأخلاقية ، وتحميه
إجراءات ولوائح تشريعية ، فقد حفزته النخبة المتعلمة ، أو من
نسميهم بقيادة الراى العام ، مثل محمد عبده .

ولكن محمد عبده لم يكن وحده في هذا المجال ، ولا كانت مصر وحدها صاحبة التنبيه على التعامل الاجتماعى مع الرواية ، وتوظيفها في غايات التعليم والتثقيف والتهديب ، وإذا كان عبده رجل فكر ورجل ودين في أن واحد ، فقد شاركه رؤيته الاجتماعية للرواية بعض أرباب الفكر من غير رجال الدين . فبعد أقل من عام على ظهور مقاله ذاك نشر محرر « المقتطف » كلمة حول الموضوع في بيروت قبل انتقاله إلى القاهرة .

وفي هذه الكلمة بعنوان « ضرر الروايات والاشعار الحبية » قال يعقوب صروف بغير توقيع :

« لو استقرينا قلق الشباب والشابات لوجدنا أكثره مسبباً عن الحب الباكر الناتج من قراءة الروايات والاشعار الحبية . فإن الشباب إذا قرأ رواية حُبِّيَّة جعل يستغنى كل فرصة لقراءة ماشاكلها من الروايات ، فيضيع وقته سدى ، ويفسد ذوقه ، ويهمل واجباته . وقد يتعلق بحبال الحب الباكر ، وليس له من نفسه رادع يردعه ، فيصرف شبابه في مايقعه في الندم أخيراً ، وما قيل في الشبان يقال في الشابات ، ولذلك يجب على كل الذين يعتنون بتربية الأولاد ألا يسلموهم إلا الكتب التى تربي عقولهم وأدابهم خير تربية ، وألا يسلموهم كتباً فيها شيء مما يفسد الأخلاق ويطوح في الهوى ، مهما كان قليلاً ، لأن درهما من السم يميت ولو كان في رطل من الدسم ،

فإذا رُبِّي الولد على قراءة الكتب المفيدة ، والبحث في الواضيع النافعة
التي تلذ للعقل ، وتربِّي القوى العقلية والأدبية لم يجد وقتاً لقراءة
الروايات الباطلة ، ونحوها يفسد الأخلاق . وهذه المسئلة من أدق
المسائل وألزمها ، ويجب على الآباء والمعلمين وغيرهم من المعتنين
بالأولاد أن ينتبهوا إليها حق الانتباه ، ألا يسلموا الولد شيئاً من
الكتب والروايات والأشعار العشقية المهيجة للشهوات ، الخالية من
تهذيب الأخلاق ، لأن الطبع ميال إلى قراءة هذه الكتب والتضرر بها
إن تعلق بها قبل أن تتقوى القوى الأدبية والعقلية تقوياً يردعه عن
هواه ، ويكبح جماح عواطفه ، (٨) .

ومن الواضح أن صروف ، الذي كتب هو نفسه روايات حبية فيما
بعد ، لا ينطلق من نقطة محاربة الخرافات التي انطلق منها محمد
عبده ، وإنما انطلق من نقطة الضرر الأخلاقي والتربوي لروايات
الغرام والعشق التي أقبلت الصحف اللبنانية على ترجمتها ونشرها في
ذلك الوقت ، ولكنه أيده ضمناً في دعوته إلى أن تحمل الرواية رسالة
تنقيفية تهذيبية ، وإن لم يؤيده في منع طبع ما يخل بهذه الرسالة .
كانت نتيجة هذه الدعوة إلى الرواية الملتزمة إيجابية على أى حال .
فقد استجاب إليها المجتمع والأدباء معا ، وخرج من هذه الاستجابة
اتجاه معين مألث أن هيمن على التأليف الروائي بشكل عام طوال
أكثر من نصف قرن بعد ذلك ، وهو الاتجاه الاجتماعي التعليمي ،

سواء أخذ مادته من التاريخ مثلما فعل سليم البستاني في لبنان ،
وجميل نخله المدور وأحمد شوقي وجرجى زيدان في مصر ، أو أخذ
مادته من الواقع مثلما فعل فرح أنطون ويعقوب صروف ومحمد لطفى
جمعة ومحمود طاهر حقى في مصر . وفى الحالتين كان النقد
والإصلاح الاجتماعيان هدفاً أساسياً للكتاب قبل التعليم والتثقيف ،
وكانت الرواية وسيلة لهدف آخر دائماً غير الفن والمتعة الجمالية ،
ومن اللافت للانتباه هنا أن الرواية لم تكن وحدها وسيلة التعليم ، أو
الوعظ ، أو الإرشاد ، أو الإعلام ، وإنما شاركتها الأجناس الأدبية
الأخرى التى أخذناها معها عن أوروبا ، أى المقالة والمسرحية والقصة
القصيرة ، ومع ذلك كانت هذه الغايات معمولاً بها فى ذات الوقت
أيضاً على صعيد ما ورثناه من أجناس أدبية عن أجدادنا ، مثل
القصيدة والمقامة .

ولولا هذا الاتجاه الاجتماعى التعليمى لتعطلت الاستجابة
الاجتماعية للرواية كجنس أدبى واعد ، على صعيد مؤسسات المجتمع
ابتداء من الأسرة إلى الدولة . فكان الالتزام الاجتماعى كان طوق
النجاة الذى أنقذ الرواية من الموت خنقاً ، وعن طريقه انفتحت
الأبواب أمام الرواية ، وتنقلت بين التاريخ والواقع ، أو بين الماضى
والحاضر ، وازداد إقبال المجتمع عليها ، واكتسبت اسمها الذى
تشتهر به اليوم .

عندما أصدر جرجى زيدان مجلة «الهلal» في القاهرة ، في
سبتمبر ١٨٩٢ ، جعل الروايات « تشكل الباب الثالث من أبوابها
الخمس ، كما أشار في افتتاحيته ، وشرح الغرض من هذا الباب
بقوله : « سندرج فيه من الروايات ما كان على مثال ماكتبناه مما هو
تاريخى أدبى ، ممثل لعادات الشرقيين وحوادثهم ، موافق لأذواقهم ،
خال من الحوادث الأجنبية والمسميات الأعجمية ، فندرج في كل جزء
من الهلال جزءاً من الرواية ، مع ما تحتاج إليه من الرسوم » (٩) .
ولكن المجالات المهتمة بالرواية والقصة عموماً لم تولد مع
« الهلال » أو بعدها ، وإنما ظهرت قبلها أيضاً مثل « الراوى » التى
صدرت في الاسكندرية عام ١٨٨٨ . ولما نجحت « الهلال » ازداد عدد
المجلات القصصية ، وانتسب بعضها إلى الرواية ، مثل : منتخبات
الروايات (١٨٩٤) ، سلسلة الروايات (١٨٩٩) ، وأصبح من
النادر أن تجد مجلة لا تقبل على الرواية مترجمة أو مقتبسة أو
مؤلفة .

وسط هذا الاحتفال الإعلامى بالرواية لم تتوقف محاولات التأليف
الروائى ، ولا محاولات الترجمة والاقتباس ، ولم يهتز التزام الرواية
بالمجتمع والإصلاح والتهذيب ، في ظل قانون المطبوعات الذى صدر
عام ١٨٨١ ، وأشار إليه محمد عبده ، بل في ظل الوضع السياسى
المعقد الذى طرأ في العام التالى عندما احتل الانجليز مصر ، وأحدثوا

تغيرات ملحوظة على جميع المستويات تقريباً ، ولا سيما من الناحيتين الاجتماعية والنفسية اللتين تهمان فن الرواية الناشئ ، ودعم الاحتلال التزام الرواية الاجتماعي ببعد وطني لم يكن بارزاً فيه قبل ١٨٨٢ ، بل كان الاحتلال أيضاً سبباً مباشراً في ترسيخ هذا الالتزام بوجه عام .

وإذا كانت الصحافة وفرت للرواية وسيلة أساسية أولى للوصول إلى القارئ ، قبل وسيلة الكتاب ، فقد وفرت لها أيضاً أسلوباً ثرياً بسيطاً ، خالياً إلى حد ما من تعقيدات الأسلوب الثرى في النصف الأول من القرن الماضي . وكان فن المقالة بالذات الذي بدا مع رفاعة الطهطاوى قد تطور من النواحي الأسلوبية ، حتى وصل في نهاية القرن إلى وضوح التعبير وسلاسة الجملة وقصرها ، وانخفاض الزركشة والمحسنات البديعية ، وهبوط أسهم السجع ، ولا سيما عند محمد عبده وعبدالله نديم وإبراهيم المويلحى وقاسم أمين ، وبذلك تهيأ للرواية نثر بسيط مناسب ، حتى عند بعض المتشددین مثل محمد المويلحى والإنشائيين مثل المنفلوطى .

مع الإقبال الجماهيرى والإعلامى على الرواية ازداد إقبال الأدباء على كتابتها ، ولا سيما بعد نهاية القرن وبداية قرن جديد ، كما ازداد إطلاع الأدباء على التجارب الروائية الأوروبية ، ولا سيما خارج نطاق الرواية الرومانتيكية التى بدأوا بها ، نقلاً واقتباساً وتالياً ، طوال

النصف الآخر من القرن الماضي ، وترتب على ذلك ظهور بعض
أرماصات الواقعية مع بدايات القرن الجديد ، في جو مشبع
بالرومانتيكية ، والخيال ، والعواطف .

وشهد عام ١٩٠٥ ، على سبيل المثال ، روايتين ميثرتين
بالواقعية ، إحداهما بعنوان « في وادي الهموم » لمحمد لطفى جمعة ،
والأخرى بعنوان « القصاص حياة » لعبد الحميد خضر البوقرقاصى .
في مقدمة جمعة لروايته فرق بين ماسماه الخيال والحقيقة ، وأعلن
انتصاره للأخيرة ، واعتناقه مذهب « الحقيقية » كما سماه ، أى
الواقعية التى سار عليها بلزاك وزولا في فرنسا ، واختلفا بها مع
« الخيالية » ، أى الرومانتيكية التى سار عليها وولتر سكوت
الانجليزى والكساندر ديماس الفرنسى . وبالرغم من الفروق بين
الواقعية عند بلزاك والطبيعية عند زولا فقد جمع بينهما جمعة
ووضعهما في مصطلح واحد هو « الحقيقية » ، ثم أبدى عزمه على
تصوير « معاييب الحياة الاجتماعية » على حد قوله ، أما الرواية ذاتها
فقد تناولت لأول مرة - تقريباً - بؤس حياة الساقطات ، وألقت
بمسؤولية سقوطهن على المجتمع ، وفعلت ذلك بأسلوب بسيط ، قريب
من أسلوب المقامة بعض الشيء في استهلاله كل فصل بعبارة « قال
محدثى » ، ولكنه أنضج من المقامة في البنية والتعبير
القصصيين (١) .

وعلى غلاف رواية « القصاص حياة » كتب البوقرقاصى عبارة « واقعة علمية أدبية غرامية حقيقية تاريخية » ، وكأنه أراد أن يجمع اهتمامات القراء في سلة واحدة ، وأشار في مقدمتها إلى أن قصده من كتابتها هو تبصير الناس وإفادتهم حول زواج الفتاة بغير من تحب (١١) .

لم تكن هاتان الروايتان ناضجتين فنياً على أى حال ، وإنما سارتا في ركاب المحاولات الأخرى ذات الطابع الرومانتيكى ، من حيث الميل إلى التقرير والخطابية والإنشائية في التعبير ، ومن حيث البناء المكمل بالمصادفات والغرائب غير المبررة- فنياً ، ومع ذلك دارت الأخيرة في الريف ، حيث دارت وقتها محاولات أخرى لمحمود خيرى ويعقوب صروف ومحمود طاهر حقى وصالح حماد وغيرهم .

ومن الضروري أن نشير إلى تلك الدائرة الضيقة - نسبياً - التى تحركت بداخلها عملية قراءة الرواية ، فقد كانت نسبة الأمية تتزايد مع تزايد السكان . ولكن لأن الرواية كانت لعبة جديدة من ألعاب الحضارة المتفوقة الغازية ، مثل التليفزيون في عصرنا ، فقد تزايد الإقبال على قراءتها وطلبها شيئاً فشيئاً ، ومع بدايات القرن العشرين بدأت تجارة روايات التسلية في الانتشار تلبية للطلب المتزايد على القراءة ، واتخذت الترجمة - بصفة خاصة - مساراً تجارياً إلى حد كبير فيما يتعلق بالرواية ، وكان إهمال سلطات الاحتلال لقانون

المطبوعات ، السابق ذكره ، أثر في رواج ترجمات روايات التسلية ،
وسلاسل المسامرات ، إلى درجة شكت منها المجلات الجادة ، مثل
« البيان » التي نشر محررها عام ١٩١٣ كلمة ناشد فيها المشتركين
أن يسددوا اشتراكاتهم ، حتى لا تتوقف المجلة ، وأضاف المحرر
عبدالرحمن البرقوقي ، وهو نفسه أديب ومحقق لبعض كتب التراث
مثل ديوان المتنبي :

« ماذا يريد منا وبنا الماطلون ؟ أيريدوننا على أن نجعل لهم
الاشتراك بقيمة مسح أحذيتهم ؟ أيريدون أن نخرج لهم بدل مجلة
البيان (حسن أبوعلی سرق المعزة) أو سلسلة من سنكر وكارتر ،
وتلك التي لم يقف ضررها عند حد الجناية على الأخلاق ، بل تعداه إلى
الجناية على اللغة ؟ » (١٢) .

في ذلك العام الذي حذر فيه البرقوقي من خطر روايات التسلية على
الأخلاق واللغة ظهرت رواية لم يهتم بها كثيرون وقتها ، ربما لأن
مؤلفها لم يضع عليها اسمه الحقيقي ، مكتفياً بعباراة « فلاح
مصرى » ، وهى رواية « زينب » .. ومع ذلك تحمست لها مجلة
« البيان » ، وكتبت عنها تعليقاً بغير توقيع ، هذا نصه كاملاً :
« لا نرى في عالم الكتابة في هذا البلد نقصاً أعيب ، ولا عاباً
أفضح من خلونا من الكتاب الروائيين ، ولعل مدعاة هذه النقيصة أننا
قليلو الملاحظة حتى في أبسط المحسوسات ، ولو سألت أى رجل منا

عن عدد نوافذ داره ، أو أبواب حجراته ، أو دَرَج سلمه لتردد في الجواب غير عليم ، ولا حجة لمن يدعى بأن بلادنا تناسب المناظر متناسقتها ، لا ينسبط لها خيال الكاتب ، ولا تمرح في معالم حسناتها المتشابهة خاطرة الروائي ، فليست الروايات مقصورة على وصف جلال الطبيعة وبديع مناظرها ، ونحن نريد كتاباً روائيين يأخذون من حالنا الحاضرة ، وأدوائنا وعللنا ، ومبدأ المحافظة على القديم المتأصل في نفوس شيوخنا وبعض شبابنا ، والحال التي كان عليها أبائنا ، وصالحة عاداتهم وفاسدتها ، موضوعات يصيغونها في أسلوب روائي على مبدأ (الرياليزم) . ولا ضرار في وضع روايات خيالية يرمى كتابها بها إلى مبدأ سام أو فكرة رشيدة يهذبون بها العواطف ، ويقومون بها أود الأخلاق ، فليس مبدأ (الرومانتزم) في فن وضع الروايات بأقل فائدة من الروايات القائمة على الحقائق .

« نقول ذلك وفي يدنا رواية صالحة ، هي بدأ عهد جديد في عالم الكتابة نستقبله بالغبطة والروح ، تلكم رواية (زينب) ، وضعها صاحبها يصف فيها حال الريفيين ، في طهرهم وعفافهم وسلامة قلوبهم وشريف حبيهم وجمود كبارهم وتقوى كهولهم ، وضمنها مبادئ له عصرية ، ليس فيها إلا الرشيد القويم ، متبعاً في ذلك مذهب ديكنز وبلزاك وشكسبير .

« ذلكم محمد حسين هيكل ، رجل شديد العارضة ، شديد

الذكاء ، قوى الحجة ، قوى المبدأ ، حاضر الذهن ، سريع الخاطر .
وقد جمع إلى ذلك مبدأ إنكار الذات في سبيل الخدمة العامة فاكثفى
بكتابة (فلاح مصرى) على غلاف روايته ، وإنا نجل هذه منه كما
نجل هذه الرواية البديعة النافعة ، ونرجو أن يفزع الدكتور حسين
هيكل إلى وضع الروايات ، فنحن بحاجة شديدة إليها وإلى ما يخرجها
ذلك العقل الكبير ، ونتوقع أن تقل حاجتنا إلى معربات ديكنز وديماس
ودودية وأمثالهم بما يفشى من جلائل الروايات « (١٣) .

ونستطيع أن نستخلص من هذا التعليق بعض المؤشرات المهمة :

١ - نقص الكتاب الروائيين (الحقيقيين) يرجع إلى ضعف

الملاحظة الحسية .

٢ - حاجتنا جاسة إلى ارتباط الرواية بالواقع دون التقليل من

شأن الرواية الخيالية ، أو الرومانتيكية ، مادامت ملتزمة بغايات
سامية .

٣ - ضرورة الالتزام بالمجتمع والأخلاق في روايات الواقعية

والرومانتيكية معا .

٤ - رواية زينب فتح لعهد جديد في عالم الرواية ، فضلاً عن أنها

ملتزمة ، نافعة .

ومن الواضح أن هذه المؤشرات الأربعة تلخص المرحلة السابقة في

تأليف الروايات تلخيصاً جيداً ، وتضع « زينب » في ختام المرحلة

وبداية المرحلة التالية ، وتلح على التزام الرواية أيا كان تناولها للواقع . أما فيما يتعلق بهيكل فقد كان هذا التعليق أول ما كشف عن اسمه كمؤلف للرواية ، أى أن تخفيه وراء اسم « فلاح مصرى » كان أمراً مكشوفاً ، بغض النظر عن دواعيه الشخصية ، مثل خوفه على سمعته عندما كانت الرواية عملاً مشكوكاً في أمره داخل دائرة الصفوة . كما كشف التعليق عن التاريخ الحقيقى لظهور الرواية ، وهو عام ١٩١٣ ، وليس عام ١٩١٤ كما ذكر هيكل نفسه ^(١٤) ، ولا عام ١٩١٢ كما ذكر بعض الباحثين ^(١٥) .

كانت « زينب » رواية ناضجة بمقاييس عصرها ، أى إذا قارناها بما سبقها من روايات ، ولكنها لم تكن أول رواية في مصر ^(١٦) ، فقد سبقها - كما رأينا - عدد لا بأس به من المحاولات . ومع أنها تشترك مع هذه المحاولات في افتعال المواقف ، ورسم الشخصيات بعاطفية أكثر من اللازم ، وتسطيع يحرمها من الامتلاء وتعدد الأبعاد ، فهي تتميز عن سابقتها بحيوية التصوير ، وتناسق البناء إلى حد كبير ، ودرامية الحوار في كثير من المواقف . وهذه كلها عناصر نضجها . وإذا كان هيكل كتبها من واقع الحنين إلى بلده وهو مغترب ، والاحتكاك المباشر بالثقافة الفرنسية ، فقد جاء ذلك على نحو رومانتيكى في التصوير والتعبير ، وكذلك في التأثير بالروائيين الفرنسيين من غير الواقعيين ، مثل بيير لوتى وبول بورجيه .

ومع أن « زينب » كانت مغامرة فردية ، أقرب إلى الغلطة في إنتاج صاحبها نفسه ، فقد قدر لها أن تنتهى مرحلة الطفولة التى مرت بها الرواية فى مصر . فكأن هذه المرحلة بدأت عام ١٨٧٢ كما أشرنا من قبل ، وانتهت عام ١٩١٣ ، أى أنها دامت نحو ٤١ عاماً . وهذا زمن قياسي ، فى الحقيقة ، إذا قورن بزمن طفولة الرواية فى أوروبا . كان من الممكن أن يقصر هذا الزمن لو أن الرواية ظهرت منذ البداية وسط حركة أدبية منظمة ، تحسن انتقاء الروايات للترجمة والاقتباس ، أى توفير النماذج الناضجة ، كما تحسن متابعة المجتهدين والمغامرين فى التأليف الروائى بالتوجيه السليم والنقد البناء . وليس من قبيل المصادفات أن يولد نقد الرواية بعد ولادتها بسنوات ، لأن النقد العربى الحديث اهتم بالشعر كما نعرف ، ولم يكن له سابق خبرة بالأجناس الأدبية الجديدة الوافدة ، وعلى رأسها الرواية . ومن ثمة كانت ترجمة الروايات واقتباسها وتأليفها أسبق فى الظهور من نقدها . ولما ظهرت أولى محاولات هذا النقد ، نظريا وتطبيقيا ، كان أصحابها من محررى المجلات الثقافية التى ظهرت خلال مرحلة طفولة الرواية ، مثل : المقتطف ، الهلال ، البيان ، الضياء ، الجامعة . وكان هؤلاء المحررون من أبناء الشام (يعقوب صروف ، جرجى زيدان ، إبراهيم اليازجى ، فرح أنطون) وباستثناء اليازجى ساهم الثلاثة الآخرون بمحاولات فى ترجمة الرواية وتأليفها

مثلاً ساهموا باجتهادات في نقدها . ولكن هذه الاجتهادات دارت - بشكل عام - في إطار التعريف بالرواية الأوروبية ، وبيان خصائصها ، ونقد المحاولات العربية بخفة دون تحليل أو مقارنة . ولم تكن المصطلحات المستخدمة في هذا النقد تكشف عن المتابعة الدقيقة لنظائرها الأوروبية .

وقد اعترض أحد كتاب تلك المرحلة ، وهو فرح أنطون عام ١٩٠٦ ، على استخدام مصطلحي الرواية والروايات ، وخطأ مستخدميهما ، على أساس أن الروايات في اللغة هي الأحاديث المنقولة بالتواتر من فلان عن فلان عن فلان ، وأن الصواب هو تسمية « الرواية » باسم « القصة » لأنها عبارة عن أحاديث ووقائع يتخيلها المؤلف ويقصها على قرائه ^(١٧) . ولكن هذا الاعتراض لم يقض على شيوع الخطأ ، مثلاً لم يقض على شيوعه في المقال ذاته .

لعله أصبح من الواضح أن عوامل طول مرحلة طفولة الرواية كانت خارجة عن إرادتها ، وأن الاتجاه الغائي - إذا صح التعبير - كان أخطر هذه العوامل . فقد أفسد التوظيف الغائي للرواية مواهب الروائيين وعطلها عن النمو ، وجعلها خادمة لغايات أخرى غير الفن . ومع أن الالتزام أنتج روايات جيدة فنياً فيما بعد ، فقد كان من الصعب تحقيق هذه الجودة في مرحلة الطفولة . ولولا أن هيكل كتب « زينب » أثناء بعثته الأوروبية بعيداً عن المؤثرات المحلية ، وحررها

من الغائية المباشرة لما كتبها على ذلك النحو . ويبدو أن هذا هو س
توقفه بعد عودته إلى مصر ، وظهور « زينب » ، عن الاستمرار في
الإبداع الروائي فسرعان ما شعلته الغايات الاجتماعية والسياسية
المباشرة عن متابعة السير في طريق الرواية نحو ثلاثة عقود . ويبدو
أيضا أن خلو الرواية من ذلك التوظيف الغائي المباشر ساهم في دفعه
نحو رفع اسمه من على غلافها عند نشرها . فلو أنها سايرت ما كان
يكتب وقتها ، وحملت دعوة مباشرة من أى نوع ، لما خجل هن وضع
اسمه عليها .

وإذا كانت الرواية ولدت في مهد من المشكلات والتحديات ،
واضطرت - كما رأينا - إلى الاشتباك منذ البداية مع هذه المشكلات
وتلك التحديات ، وتحملت في سبيل ذلك أن تضحي بمقومات الفن ،
فقد ازدادت المشكلات والتحديات - على أى حال - بعد انتهاء
طفولتها ، ودخولها مرحلة المراهقة في عام ١٩١٣ .

كانت « زينب » نفسها تحمل جنين بعد جديد من أبعاد الإلزام ،
هو ما سمي وقتها باسم الأدب القومي ، أى الأدب الذي يعكس
الشخصية القومية لمصر ويدعمها . وكان هيكل نفسه من أبرز دعاة
هذه الفكرة التي نادى بها أستاذه أحمد لطفى السيد . ومع أن هيكل
كان يهيم في الأساس أن يصور بعض « مناظر وأخلاق ريفية » ، كما
جاء في العنوان الفرعي لروايته ، فقد أرضى طلاب فكرة « المصرية »

من هذه الناحية كما أَرْضَى طلاب الفن غير الموظف توظيفاً مباشراً لخدمة أى فكرة . وقد استمر هو - على أى حال - فى التعبير عن فكرة الأدب القومى من خلال مقالاته التى تفرغ لها بعد « زينب » فى صحيفة « الجريدة » التى أشركه فى تحريرها أستاذة . وعن طريق « الجريدة » أتيح للفكرة لسان حال قوى ، فلما توقفت عام ١٩١٥ خلفتها جريدة « السفور » التى توقفت بدورها عام ١٩٢٤ . ثم ظهرت مجلة « الفجر » التى توقفت عام ١٩٢٧ ، بعد أن سلمت راية الدعوة إلى جريدة « السياسة الأسبوعية » وقد أسسها هيكل ؛ وتولى تحريرها عام ١٩٢٦ ، حتى توقفت بدورها عام ١٩٤٩ .

وطوال ذلك التاريخ اكتسبت الدعوة إلى الأدب القومى أنصاراً كثيرين ، وأثرت فى أدباء كثيرين أيضاً ، كان على رأسهم أحمد ضيف الذى نقل الدعوة إلى محاضراته الجامعية منذ عام ١٩١٨ ، ومحمد ومحمود تيمور ، وعيسى وشحاته عبيد ، ومحمود طاهر لاشين ، ويحيى حقى . ومع أن الستة الآخرين كانوا من أعمدة مجلة « الفجر » وماسمى باسم المدرسة الحديثة ، فقد تجحوا فى لفت انتباه توفيق الحكيم إلى دعوتهم حين شرع فى كتابة روايته « عودة الروح » عام ١٩٢٧ . وارتبطت هذه الدعوة الفكرية بدعوة أخرى فنية هى الدعوة إلى الواقعية التى نبه عليها لطفى جمعة من قبل . وباستثناء محمود تيمور كان إنتاج هذه الجماعة محدوداً بشكل عام

في مجال الرواية ، ميالاً إلى القصة القصيرة . وكانت الروايات القليلة
الى ينتجها أفرادها قصيرة بوجه عام ، ولكنها جيدة من الناحية
الفنية ، وملتزمة اجتماعيا وقوميا من الناحية الفكرية . والأهم من
هذا كله أنها كانت مع روايات محمود تيمور - انضج فنيا وفكريا من
زينب التي اعترف تيمور وحقي بأمومتها وريادتها (١٨) .

وبالرغم من تجمع هؤلاء الكتاب في مجلة « الفجر » وإطلاقهم اسم
« المدرسة الحديثة » على تجمعهم فلم تكن محاولاتهم في النهاية سوى
مغامرات فردية ، لم تنشئ تياراً . بل إنها لم تكتشف إلا في الستينات
حين ألقى يحيى حقي الضوء عليها . أما دعوتهم إلى الأدب القومي
والمصرية فقد انخفض بريقها في الثلاثينيات ، وتولاهم آخرون من غير
زمرتهم ، مثل سلامة موسى وتوفيق الحكيم اللذين أضافا إليها عنصر
التاريخ المصري القديم ، وربطاهما بالفرعونية . وإذا كان سلامة موسى
اقتصر على كتابة المقاولات ، فقد كتب الحكيم روايته المشهورة « عودة
الروح » على ضوء تلك الدعوة .

كانت الثلاثينيات من العقود الغنية بالرواية في النصف الأول من
القرن العشرين . ولكنها لم تكتسب غناها من الدعوة إلى الأدب
القومي وحدها وإنما من نزول عدد من الكتاب المرموقين إلى ميدان
الرواية ، ولاسيما المازني وطه حسين والعقاد . فقد نشر الأول روايته
« إبراهيم الكاتب » كاملة عام ١٩٣١ بعد أن نشر منها أجزاء في

جريدة « السياسة الأسبوعية » عام ١٩٢٩ بعد أن نشر الثاني الجزء الأول من سيرته الذاتية « الأيام » كاملاً عام ١٩٢٩ بعد أن نشرت مسلسلاً بمجلة « الهلال » عامى ١٩٢٦ - ١٩٢٧ . كما نشر روايته « أديب » عام ١٩٣٥ ^(١٩) ، ونشر الأخير روايته « سارة » عام ١٩٣٨ . ومع أن هذه الأعمال غلب عليها طابع السير الذاتية الذى ظهرت به « الأيام » ، ولأمت بعض حدود التحليل النفسى ولا سيما عند المازنى والعقاد ، وحفلت بنواقص الصنعة الفنية ، فلاشك أن أهميتها ترجع إلى أن أصحابها كانوا من نوى الكلمة المسموعة والصيت العريض ، مما اجتذبت الشباب إلى الرواية كوسيلة للتعبير الأدبى ، وضمن للرواية - كجنس أدبى - بعض الإحترام عند الصفوة بصفة خاصة ، وربما عند القراء الجادين بصفة عامة . ومع أن توفيق الحكيم شغل نفسه بالمرسح منذ بداياته الأدبية ، فقد كتب روايته « عودة الروح » فى باريس ، كما فعل هيكى من قبل ، وانتهى منها عام ١٩٢٧ ، ولكنه لم ينشرها إلا عام ١٩٣٤ . ولأقت عند ظهورها صدئ إيجابيا فوريا . ووصفها أحد النقاد بأنها « أول رواية مصرية حقيقية » ^(٢٠) ، ومع أنها حملت أصداء عديدة من الدعوة إلى الأدب القومى والمصرية والفرعونية ، وبدت ملتزمة وطنيا على نحو صريح على عكس ما أشيع عن الحكيم من ميل إلى البرج العاجى بغير التزام ، فقد كانت أنضج فنيا من « زينب » فى الدراما

والحوار ورسم الشخصيات ، بل أنضج في هذه النواحي من روايات المازنى وطه حسين والعقاد السابقة . وقد شجعه نجاحه على المضي في طريق الرواية بعدها فنشر « يوميات نائب في الأرياف » عام ١٩٣٧ ، « عصفور من الشرق » عام ١٩٣٨ ، « راقصة المعبد » ١٩٣٩ ، وإن كان لم يتقدم كثيراً من الناحية الفنية على « عودة الروح » . وساهم برواياته هذه في إغناء الثلاثينيات بالرواية من ناحية ، وبث الاحترام للرواية عند الصفوة والقراء الجادين من ناحية أخرى . وكان تعلقه بالجانب الوطنى للإلتزام من عوامل الأهمية في مساهمته تلك إلى جانب العوامل الفنية . ومع ذلك لم تختلف رواياته هذه كثيراً عن روايات معاصرة المرموقين من حيث غلبة طابع السيرة الذاتية عليها ، ولا سيما في روايتيه الأوليين .

كانت غلبة السيرة الذاتية أو اختلاطها بالرواية كجنس أدبى مختلف سمة أساسية من سمات مرحلة المراهقة في تطور الرواية بمصر ، تماماً مثلما كان اختلاط الرواية بالالتزام الاجتماعى المباشر من السمات الأساسية لمرحلة الطفولة التى انتهت قبيل الحرب العالمية الأولى كما أشرنا . وإذا كانت المراهقة تتصف عموماً في حياة الإنسان بأنها مرحلة القلق والتمرد والاستقلال والبحث عن الذات ، فهذا هو تؤدى في الرواية ماتؤديه في الحياة . ومع ذلك لم يختلف الإلتزام الاجتماعى والسياسى الذى ميز مرحلة طفولة الرواية ، وإنما

صار التعبير عنه أنضج وأذكى وأقرب إلى الإحياء منه إلى الوعظ المباشر ، وهذا ما يتضح - بصفة خاصة - في روايات الحكيم وبعض الروايات الأخرى لمعاصريه مثل تيمور وطاهر لاشين ، في بحثها عن الذات القومية ، وتعبيرها عن نزعة الاستقلال .

ومن جهة أخرى ، شهدت مرحلة المراهقة هذه بعض التطورات اللافتة للانتباه في حركة الرواية بمصر . وكانت هذه التطورات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية .

١ - كان لثورة عام ١٩١٩ على الاحتلال البريطاني أثارها المتفاوتة في الأدب بوجه عام ، ولكن أثرها في الرواية تمثل في دعم دعوة الأدب القومي ، وحث الروائيين على المزيد من الالتزام بالمجتمع وقضاياها الملحة في الحرية والاستقلال ، وتحرير المرأة وعلاج ثلوث الفقر والجهل والمرض ، مما انعكس على روايات الثلاثينيات والأربعينيات ، وكذلك تمثل أثر تلك الثورة في السعى نحو الموضوعات التاريخية ، فرعونية أو عربية ، مما انعكس - كما سنرى - على روايات الأربعينيات ، ولكن الديمقراطية الغربية التي تحققت بعض مظاهرها الشكلية - مثل الدستور والتمثيل النيابي - بعد الثورة سرعان ما ضربها الملك في الصميم عام ١٩٣٠ ، حين دبر الانقلاب الديكتاتوري الذي كان واجهته إسماعيل صدقي ووزارات الأقلية من بعده .

ومع هذه الضربة القاتلة بدأت النخبة المثقفة في البحث عن بدائل للديموقراطية الغربية ، والغوص في التاريخ القديم ، وكانت العشرينيات قد أظهرت بعض التجمعات ذات التوجهات العربية والإسلامية ، مثل الرابطة الشرقية (١٩٢١) ، النادي الشرقي (١٩٢٢) ، جماعة الإخوان المسلمين (١٩٢٨) ، كما أظهرت بعض الاكتشافات الأثرية الفرعونية مثل مقبرة توت عنخ آمون ، ومع أن جماعة الإخوان المسلمين كانت أنشط التجمعات السابقة ، ولا سيما في الثلاثينيات ، فقد تكونت « جماعة الوحدة العربية » عام ١٩٣٨ ، ثم تكون « الاتحاد العربي » عام ١٩٤٢ ، مما مَدَّد حياة التوجهات العربية والإسلامية ، وشغل المثقفين بها .

٢- في أعقاب ثورة ١٩١٩ تكتشفت بعض أبعاد المشكلة الاقتصادية في مصر ، بالرغم من نشوء المؤسسات الاقتصادية المصرية الصميمة ، ولا سيما بنك مصر وشركاته ، فقد كان الاقتصاد المصرى اقتصاداً تابعاً ، يتحرك تحت قبضة الاحتكارات والامتيازات الأجنبية ، ولم يتغير هذا الموقف جذرياً حتى نهاية الفترة موضوع بحثنا ، بالرغم من إلغاء الامتيازات الأجنبية عام ١٩٣٧ ، ونمو رأس المال الوطنى ، وتدخل الحكومة عام ١٩٤٧ لضمان التساوى في الفرص بين الأجانب والمصريين في مجالس إدارات الشركات .

٣- في أعقاب الثورة أيضاً ازداد ظهور الاهتمام بأحوال الريف

والمظالم الواقعة على الفلاح . ولكن العدالة الاجتماعية ظلت مشكلة المشكلات طوال الفترة من ١٩١٩ إلى ١٩٥٢ . وظل كبار الملاك يرثون الأرض ومن عليها حتى نهاية الفترة ، مما انعكس على الهجرات الريفية المستمرة نحو المدن الكبرى ، وازدياد نسبة البطالة ولا سيما في قطاع المتعلمين . ففي الفترة من ١٩١٧ إلى ١٩٣٧ كان متوسط الزحف الريفي على المدن يبلغ ٣٠ ألفاً سنوياً ، وفي عام ١٩٣٧ وحده بلغ عدد العاطلين من خريجي المدارس الثانوية نحو ٧٥٠٠ ، ومن الجامعيين ٢٥٠٠ (٢١) . ولكن المشكلة ازدادت حدة في سنوات الحرب العالمية الثانية وما بعدها . واشتد ظهورها في أدب الأربعينيات بصفة خاصة ، ولا سيما عند الجيل الأكبر سناً مثل طه حسين الذي صورها في روايته « شجرة البؤس » (١٩٤٣) والجيل الأصغر سناً مثل نجيب محفوظ وعادل كامل ، وفي الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ اهتم الروائيون بقضية العدالة الاجتماعية أكثر من أى فترة مضت كما سنرى عند محفوظ بصفة خاصة .

٤ - كان الغوص في التاريخ القديم ، ولا سيما العربي والإسلامي ، نوعاً من البحث عن بديل للحاضر المفعم بالاضطرابات والمظالم الاجتماعية والقلق السياسي ، ابتداءً من الثلاثينيات ، وهذا ما عكسته مؤلفات طه حسين ومحمد حسين هيكل والعقاد في الثلاثينيات والأربعينيات ، مما كان له أثره في الأدباء الأصغر سناً .

وإذا كان محمد فريد أبوحديد جرب الرواية التاريخية بروايته « ابنة المملوك » التي نشرها عام ١٩٢٦ ، فلم يعد إلى هذا النوع من الرواية إلا عند ظهور مجلة « الثقافة » عام ١٩٣٩ ، وكان هو نفسه من أعمدها ، فنشر على صفحاتها ثلاث روايات (المهلهل ، الملك الضليل ، زنوبيا) في الفترة من أبريل ١٩٣٩ إلى يناير ١٩٤١ ، فضلاً عن روايته « أبو الفوارس عنترة » التي نشرها عام ١٩٤٦ ، ولكن إذا كان أبوحديد يعد من الجيل الأكبر سناً ، فقد كان الجيل الأصغر سناً أنشط في هذا المجال . وإذا كانت مجلة « الثقافة » نشرت روايات أبي حديد الثلاث الأولى مسلسلّة فقد نشرت المجلة الجديدة أول رواية لنجيب محفوظ (وهي رواية تاريخية) في عدد خاص في سبتمبر ١٩٣٩ ، ثم نشرت « الثقافة » رواية « سلامة القس » لعلّ باكتير في يونيو ١٩٤١ حتى آخر العالم . وفي عام ١٩٤٥ نشر روايته « واسلاماه » مستقلة في كتاب .

ويمكن أن نعد الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ العصر الذهبي للرواية التاريخية ، لا من حيث الكم وحده ، وإنما من حيث النضج الذي حققته منذ الموجة الأولى التي أبرزت جرجى زيدان . فإذا كان أبوحديد نشر أربع روايات ، فقد نشر أحد أبناء الجيل الأكبر سناً الآخرين ، وهو علي الجارم ، خمس روايات في الفترة من ١٩٤٣ إلى ١٩٤٨ ، وهي على التوالي : شاعر ملك ، فارس بنى حمدان ، الشاعر

الطموح ، خاتمة الطواف ، مرح ابن الوليد ، وكلها حول موضوعات من التاريخ الأدبي العربي . ولكن أبناء الجيل الأصغر سناً قدموا في تلك الفترة ذخيرة أكبر عدداً من الروايات التسع هذه ، فقد نشر محفوظ ثلاث روايات ، وبالكثير روايتين ، ومحمد سعيد العريان أربع روايات (قطر الندى ، ١٩٤٥) - علي باب زويلة ، ١٩٤٧ - شجرة الدر ، ١٩٤٧ - بنت قسطنطين ، ١٩٤٨) ، كما نشر عبدالحميد السحار رواية « أحمر » عام ١٩٤٣ ، ونشر عادل كامل روايته « ملك من شعاع » عام ١٩٤٥ ، حول حياة أحمر وإخاناته على التوالي . وبهذا يكون المجموع الكلي للروايات التاريخية في تلك الفترة ٢٠ رواية ، منها ١١ رواية للجيل الأصغر سناً ، مع أغلبية واضحة للموضوعات العربية والإسلامية .

كانت الرواية التاريخية إذن من أهم ملامح تلك الفترة ، مثلما كانت الرواية السيرية من أهم ملامح الفترة السابقة منذ دخول الرواية مرحلة المراهقة ، ولكن سرعان ما سنلاحظ أن الرواية الاجتماعية عند نجيب محفوظ بصفة خاصة تأتي كملح آخر من ملامح روايات الفترة المذكورة ، وهو الملمح الذي يظهر عند كتاب الجيل الأكبر سناً مثل طه حسين في روايته « شجرة البؤس » عام ١٩٤٣ ، ومحمد فريد أبو حديد في روايته « الأم جحا » التي ظهرت ، في العام نفسه ، سلسلة بمجلة الثقافة ، (٢٣) .

ولعلنا لاحظنا أن المجلات الأدبية في تلك الفترة أقبلت على نشر الروايات منجمة كما حدث في « الثقافة » ، التي نشرت رواية أخرى لأحمد ضيف (٢٤) ، أو في عدد خاص كما حدث في « المجلة الجديدة » التي نشرت لنجيب محفوظ « عبث الأقدار » ، وقد حذا حذوهما بعض المجلات الأخرى (٢٥) ، ولم يقتصر نشر الروايات على المؤلف منها ، وإنما توسعت المجلات القصصية المتخصصة في نشر المترجم أو المعرب بمعنى أدق ، أي الذي تجرى عليه قواعد التصرف بالحذف أو التلخيص . وكان على رأس هذه المجلات في الفترة موضوع بحثنا مجلة « البراية » من ١٩٣٧ إلى ١٩٣٩ ، مجلة « الروايات الجديدة » من ١٩٣٦ إلى ١٩٤٤ ، ومجلة « إلـ ٢٠ قصة » من ١٩٣٧ إلى ١٩٤٥ ، ومجلة « القصة » من ١٩٤٩ إلى ١٩٥٢ . وقد ظهر في تلك الفترة (١٩٣٩ - ١٩٥٢) وحدها خمس مجلات متخصصة في فنون القصة (٢٦) .

إذا كان عدد المجلات المتخصصة في فنون القصة هذه قد ازداد في تلك الفترة فالزيادة دليل على اتساع رقعة قراءة القصة والروايات . ولكنها دليل آخر على تطور القصة القصيرة وازدياد الطلب عليها ، ولما خلقت مجلة ثقافية أو أدبية في فترة مال بين الحريين العالميتين وما بعدها من القصص القصيرة ، مؤلفة أو مترجمة ، وقبلما خلقت تجربة الأديب الروائي في ذات الفترة من القصص القصيرة أيضاً .

بل إن القصة القصيرة اجتذبت كثيرين من غير العاملين في المجال الروائي ، مثل سلامة موسى ويوسف وهبي ، وكانت ترجمتها أكثر انتشاراً من ترجمة الرواية ، ولا سيما في الصحف والمجلات ، وبذلك كانت - في تلك المرحلة - أقوى منافس للرواية .

ومع ذلك شهدت مرحلة مراهقة الرواية هذه ترجمة بعض عيون التراث العالمي في الرواية . وكان أبرز جهود الترجمة على يد أعضاء لجنة التأليف والترجمة والنشر التي تكونت عام ١٩١٤ ، وظلت توالى إصداراتها ونشاطها حتى نهاية المرحلة ، وكانت الثلاثينيات قمة نشاط أعضاء اللجنة في ترجمة الروايات الأوروبية بصفة خاصة ، ومن أشهر هذه الروايات : فاوست ، هرمان ودورويتا لجوته اللتان ترجمهما محمد عوض محمد ، الأم فترت لجوته أيضاً التي ترجمها أحمد حسن الزيات ، جريمة اللورد سافيل لأوسكار وايلد ، الآباء والأبناء لترجينيف اللتان ترجمهما المازني ، مرجريت أو غادة الكاميليا لاسكندر دumas التي ترجمها أحمد زكي ، الطلسم لولتر سكوت التي ترجمها محمود محمود ، تسي سليلة دربرفيل لتوماس هاردى التي ترجمها فخرى أبو السعود (٣٧) ، وقد تميزت هذه الترجمات - على نحو عام - بالقرب الشديد من النصوص الأصلية مع جمال لغة الترجمة وأدبيتها ، على عكس ترجمات مرحلة طفولة الرواية التي حفلت بالتصرف وعدم الدقة ، وإن كنا نلاحظ غلبة الرومانتيكية

ونقص الأعمال التجريبية .

ولكن الثلاثينيات شهدت أيضاً نوعاً من التراجع عن استخدام مصطلح « الرواية » ، وتفضيل مصطلح « القصة » عليه . ويبدو أن أحد أسباب هذا التراجع تمثل في استخدام المسرحيين لمصطلح « الرواية » وخلطهم بينه وبين مصطلح « المسرحية » . ومع ذلك فمن الملاحظ أن المسرحيات التى شهدتها خشبات المسارح طوال مرحلة مرافقة الرواية كانت تحظى بالاهتمام الكتابى والصدى النقدى اكثر من الرواية ، وظل نقد الرواية طوال العشرينيات والثلاثينيات محدوداً إلى أبعد درجة ، واعتباطياً فى منحاة وظهوره . ويبدو أن هذا ادى إلى ضعف استخدام المصطلحات الخاصة بالرواية ، وعدم وضوحها فى اذهان الروائيين .

هذه هى أهم التطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التى أثرت فى حركة الرواية خلال مرحلة مرافقتها ، وتفاعلت مع إحساس الروائيين بأهمية الرواية كجنس أدبى جديد ، ووسيلة مختلفة للتعبير عن أفكارهم ورؤاهم .

وعند هذا الحد نتساءل :

هل كانت الطريق معبدة أمام الروائى خلال مرحلة مرافقة الرواية ؟

ليس من السهل - والحال كما أجملنا معالمها - أن يكون الجواب

بالإيجاب ، على الرغم من التحسن النسبي الذى لاقته الرواية ، بعد تخطيطها مرحلة الطفولة ، من حيث الإمكانيات المتاحة . فقد ازداد حجم الإنتاج الروائى مثلما ازداد حجم الترجمة ، واشتد الطلب الجماهيرى كما رأينا ، ولكن هذه كلها عوامل منشطة للإبداع كان ينقصها الدأب والمثابرة وأخذ النفس بالشدة والتفرغ للرواية مما لم يظهر عند الجيل الأكبر سناً باستثناء محمود تيمور ، ولم يكن تيمور نفسه يشئ بموهبة كبيرة فى هذا المجال ، مع أنه الوحيد من أبناء جيله الذى دأب وثابر وتفرغ ، وإذا كانت الرواية تطلب هذا كله من الروائى فهى تطلب الموهبة أيضاً والموهبة الروائية عموماً تنضج مع الدأب والمثابرة ، ولكن لا بد لها من نضج الخبرة بالحياة والخبرة بالفن ، أو الجنس الأدبى ، الذى تعمل فى دائرته ، ويبدو أن خبرة تيمور كانت أبرز فى القصة القصيرة لا فى الرواية ، وكذلك كانت موهبته .

ولكننا نستطيع أن نلاحظ ، منذ بداية الثلاثينيات تقريباً ، نوعاً من المناخ المشجع للرواية ، تأليفاً وترجمة ، وهو مناخ هبأه المازنى والعقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم بمحاولاتهم ، أو مغامراتهم الفردية فى التأليف ، كما مر بنا ، ومع أن هؤلاء الأربعة - بوجه خاص - لم يثابروا على التأليف الروائى أو يتفرغوا له فقد كانوا من النفوذ الأدبى بحيث كسروا حاجز الخوف من الرواية عند الشباب ،

وقدموا المثال تلو المثال على جدية الرواية كوسيلة للتعبير الأدبي ، بالرغم من استخفاف العقاد بالقصة بعد ذلك ، واستبداد طه حسين بآرائه القصصية المتخلفة حول تدخل الكاتب في السرد ورسم الشخصيات ، وقد ساهم مع هؤلاء الأربعة اثنان آخران في تشجيع الكتابة القصصية ورعايتها ، وهما سلامة موسى الذى أصدر مجلته الشهرية « المجلة الجديدة » عام ١٩٢٩ ، وأحمد حسن الزيات الذى أصدر مجلته نصف الشهرية ثم الأسبوعية « الرسالة » عام ١٩٣٣ ، ثم أصدر مجلته الأخرى « الرواية » عام ١٩٣٧ .

وسط هذا المناخ المشجع للرواية ، والقصة عموماً ، ظهر نجيب محفوظ .

وكان محفوظ - كما سبق أن بينا - فتى غراً يوم بدأ اسمه في الظهور على صفحات « المجلة الجديدة » عام ١٩٣٠ ، ولكنه لم يبدأ بالقصة ولا بالرواية ، وإنما بدأ بالفلسفة التى هم بدراستها والتخصص فيها بالجامعة في ذلك العام . واتخذت بداياته شكل المقال الذى اتخذه كتاب الجيل الأكبر سناً أداة للتعبير الجاد . ثم انتقل إلى شكل القصة القصيرة المغرى للشباب عادة . وسرعان ما وجد نفسه في مفترق طرق بعد تخرجه عام ١٩٣٤ ، فقد دخل - كما ذكر في أحاديث عديدة في الصحف - صراعاً رفيعاً بين الفلسفة التى هم بتحضير رسالة للماجستير فيها والادب الذى ظهرت أعراضه عليه

قبل تخرجه .

يقول محفوظ عن هذا الصراع :

« كنت أمسك بيد كتاباً في الفلسفة ، وفي اليد الأخرى قصة طويلة من قصص توفيق الحكيم أو يحيى حقى أو طه حسين . وكانت المذاهب الفلسفية تقتحم ذهني في نفس اللحظة التي يدخل فيها أبطال القصص من الجانب الآخر ، ووجدت نفسي في صراع رهيب بين الأدب والفلسفة . صراع لا يمكن أن يتصوره إلا من عاش فيه . وكان عليّ أن أقرر شيئاً أو أجن ، ومرة واحدة قامت في ذهني مظاهرة من أبطال « أهل الكهف » الذين صبرهم توفيق الحكيم ، والبوسطجي الذي رسمه يحيى حقى ، والفلاح الصغير الذي لا يعرف الدنيا أبعد من حدود عيدان الغاب المنتصبية على حافة التربة في رواية « الأيام » لطله حسين ، وأشخاص كثيرون من أبطال قصص محمود تيمور .. كلهم كانوا يسيرون في مظاهرة واحدة ، وقررت أن أهجر الفلسفة وأن أسير معهم » (٢٨) .

ويلقى يوسف الشاروني على هذا التصريح بقوله : « ومنذ عام ١٩٣٦ سار نجيب محفوظ في الموكب الأدبي » (٢٩) .

هل انتهى ذلك الصراع عام ١٩٣٦ كما علق الشاروني ؟ أغلب الظن أن هذا تاريخ صحيح ، يؤكد ما لاحظناه من توقف نجيب محفوظ عن نشر المقالات بعد أغسطس ١٩٣٦ ، واقتصاره عند

عودته في نوفمبر ١٩٤٣ على المقالات الأدبية التي بدأت في التناقص منذ ذلك التاريخ حتى عام ١٩٥٢ ، أى أنه لم يعد إلى الفلسفة منذ آخر مقالة نشرها في « المجلة الجديدة » في مارس ١٩٣٦ ، في حين استمر في كتابة القصة القصيرة ونشرها .

ولكن ، لماذا اختار طريق القصة عموماً ؟!

يعزو هو نفسه السبب إلى « الظروف السياسية التي كانت تمر بها البلاد وقت نشأته الأدبية ، ويوضح ذلك على لسان سوسن - إحدى شخصيات الجزء الثالث من روايته « بين القصرين » - حين تقول : « المقالة صريحة ومباشرة . ولذلك فهي خطيرة ، خاصة إن كانت الأعين محمقة فينا ، أما القصة فذات حيل لا حصر لها . إنها فن ماهر ، وقد غدت شكلاً أدبياً سوف ينتزع الإمامة في عالم الأدب في وقت قصير » (٣٠) .

وقد جاء هذا التصريح الروائي على لسان شخصية من المفروض أنها أدلت به في الثلاثينيات ، بعد عام ١٩٣٥ الذي بدأت فيه أحداث الجزء الأخير من ثلاثيته ، وهو « السكرية » ، وليس « بين القصرين » كمال قال الشارونى ، وبالرغم من صحة التنبؤ الذي سجله محفوظ وهو يكتب ذلك الجزء في منتصف الخمسينيات تقريباً ، فرائيه في مكر الفن القصصى يشير إلى جانب مهم في شخصية المراهغة بوجه عام ، وهى مراهغة غرسها في شبابه إحساسه بوطأة الرسالة

الملقاء على ذلك الفن فيما يبدو ، ونمأله ميله العام إلى المراقبة والملاحظة من بعيد ، دون تورط أو اقتحام .

ماذا عن الرواية إذن ؟!

يقول هو نفسه في حديث آخر :

« في الرواية نجد اللحظة أو الموقف الواحد اللذين تمتاز بهما الأقصوصة . وفيها نجد التحليل والنقد كما في المقالة ، ونجد الحوار والموقف الدراماتيكي كما في المسرحية ، وفيها متسع للتعبير الشعري والخيال الشعري إن وجد الاستعداد لهما كما في الشعر . بل إن في الرواية إمكانيات الوسائل التعبيرية الأحدث منها كالإذاعة والسينما . وبينما نجد في كل شكل فني مجالاً محدوداً للتعبير لا يستطيع الفنان أن يتجاوزه ، فإن الرواية لأحدود تحدها . فهي شكل فني لا نظير له » (٣١) .

قال محفوظ هذا عام ١٩٦٠ ، بعد أن مارس تأليف الرواية سنوات وسنوات . ومع ذلك فحتى هذا الموقف الناضج من الرواية يشير إلى سر اختياره تلك الطريق الصعبة ، الطويل سلماًها .

ولكنه عاد في حديث آخر فألقى الضوء التالي على الطريق التي سار فيها مع أبناء جيله من الروائيين ، ولخص خطواته وخطواتهم بقوله :

« سرنا في طريق مليء بالعثرات ، لأننا لم نجد تراثاً روائياً نعتمد عليه ، سبقنا جيل الرواد وقدم كل رائد عملاً أو عملين ، درسناهما

بفطرة لا تستند إلى علم ، ودون أن تعرف مواقعهما من التراث الروائى الضخم الذى كان مجهولاً لنا .. وقمنا برحلة طويلة ، وارتطمنا بأخطاء بدائية ، وتخبطنا كمن يسير معصوب العينين ، وكان علينا أن نفوض فى واقعنا ، وأن ندرس فن الرواية وأن نؤلف فى وقت واحد « (٣١) .

لقد اختار محفوظ طريق الرواية بكل ما عليه من أشواك ومشقات ، ومع أنه نشر أولى رواياته عام ١٩٣٩ فمن الواضح - فى اختياره الطريق وحسمه النزاع بين الأدب والفلسفة عام ١٩٣٦ - أنه جرب قلمه فى الرواية قبيل ذلك التاريخ ، أو نحوه ، فهو يذكر أن أول رواية كتبها كانت اجتماعية ، وضع لها عنوان « أحلام القرية » ، ولكنه لم يجرؤ على نشرها ، لا لأنه كتبها دون أن يرى قرية واحدة وحسب ، وإنما لأنها « لا يمكن أن تقبل على أى مستوى » كما ذكر فى حوار معه (٣٢) . وبعدها شغل نفسه بمشروع ضخم لكتابة « تاريخ مصر القديم كله فى شكل روائى على نحو ما صنع وولتر سكوت فى تاريخ بلاده » (٣٣) ، ولكن هذا المشروع الخيالى تمخض عن رواياته الثلاث الأولى : عبث الأقدار ، رادوبيس ، كفاح طيبة ، ثم تحول إلى الرواية الاجتماعية ، ولم يعد إلى الرواية التاريخية بعدها .

ويبدو أنه طبق على نفسه - فى تلك الفترة - نصيحة قدمها لصديقه الطبيب أدهم رجب الذى كان يعد نفسه للكتابة ، فقد ذكر له فى إحدى

رسائله - في أوائل الأربعينيات تقريباً أن « الأديب الحق في أوله عبارة عن سلة مهملات »^(٣٤) ، وتكشف هذه الرسائل المهمة عن بعض الحقائق المتصلة ببداياته الروائية ، فهو يذكر في إحداها أنه كتب رواية رادوبيس « في سنة ١٩٣٧ - ١٩٣٨ » ، أي أنها كتبت قبل نشر « عبث الأقدار » ، وربما كتبت قبل كتابتها . ومن المحتمل أنه كان يكتب ثم يحفظ ، أو يكتب ثم يمزق ، وفي كلتا الحالتين كان ينقح ، ويعدل ، ويبدل ، وهذه كلها أمور طبيعية ، وهو يذكر في رسالة أخرى - عام ١٩٤٥ تقريباً - أنه يفكر في كتابة ملحمة كبرى ، يريد أن يهب لها عشرة أعوام ، وأن روايته « خان الخليلى » التى ظهرت في ذلك العام جزء من عشر مثلها ، أو خمس عشرة ، وكان قد قرأ وقتها - كما يذكر في رسالة أخرى - رواية « الحرب والسلام » لتولستوى . ولعلها شجعتة بملمحتها على التفكير في تلك الملحمة التى داعبت خياله ، وجسدها بعد ذلك في الثلاثية .

لعل محفوظ كان في تلك الفترة ميالاً إلى المشروعات الضخمة ، فبعد مشروعه التاريخي انتقل ، كما رأينا ، إلى مشروعه المعاصر الذى حالفه التوفيق فيه أكثر من سابقه ، فقد أخرج منه خمس روايات حتى عام ١٩٥٢ ، ثم أخرج في منتصف الخمسينيات ثلاث روايات أخرى هى ثلاثيته المعروفة . وبذلك تجمع من مشروعه التاريخي الحديث ثمانى روايات ، يعنينا منها هنا الخمس الأولى مع الثلاث

التاريخية القديمة ، أى رواياته الثمانى الأولى ، من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ .

وقبل أن نناقش هذه الروايات الثمانى التى درج بها محفوظ على طريق الرواية يحسن بنا أن نتوقف قليلاً عند الظروف المحيطة ، فيما يتعلق بالبيئة والأدب عامة ، وما يتعلق بمحفوظ شخصياً .

فى نوفمبر ١٩٢٤ . تشكل أول برلمان منتخب بعد إقرار دستور ١٩٢٣ ، وكان سعد زغلول صاحب الأغلبية الشعبية والبرلمانية على السواء ، ولابد أنه ظهر أمام عينى الصبى نجيب محفوظ (١٢ عاماً فى ذلك الحين) بمظهر البطل الشعبى الذى ظهر به أمام كثيرين ، ولكن الأمور ما لبثت أن تغيرت بعد وفاة زغلول عام ١٩٢٧ ، مع أن صورته لم تتغير فى أذهان الكثيرين ، إن لم يكن قد ازدادت تألقاً واسطورية ، بالرغم مما قد يؤخذ عليها من ديماجوجية وضعف فى شخصية صاحبها ، فبعد وفاته نجح مركزاً القوة فى البلار - الاحتلال والقصر - فى احتواء الوجود السياسى لحزب الأغلبية الشعبية البرلمانية ، وفى يونيو ١٩٢٨ عطلت وزارة محمد محمود الممثلة للأقلية السياسية المهادنة للاحتلال والقصر ، البرلمان الوليد لمدة ثلاث سنوات ، وبذلك ضربت الديمقراطية الوليدة أيضاً فى الصميم ، ثم جاءت وزارة صدقى عام ١٩٣٠ فأكملت الرسالة ، وجاءت بدستور جديد . ولكن هذه الظروف السياسية المضطربة لم تستطع فى

مجموعها أن تقتلع حب الوجد - حزب زغلول - من وجدان الشباب الذين تعلقوا بشخصية زعيمه ، ومنهم نجيب محفوظ ، الذى ظل وفياً للوجد ، حفياً بزعيمه طوال الفترة التى تعيننا .

وفى ظل هذه الظروف المضطربة ذاتها نبتت بذور الميل إلى الكتابة عند نجيب محفوظ ، فبدأ بالشعر الذى تركه بسرعة ، ثم ثنى بالقال والقصة القصيرة ، فى الوقت الذى تصاعدت فيه موجة الدعوة إلى الأدب القومى ، فعلى مدار عام كامل ، من أكتوبر ١٩٢٩ إلى أكتوبر ١٩٣٠ ، نشرت جريدة « السياسة الأسبوعية » العديد من المقالات حول ضرورة خلق أدب قومى مصرى ، يصور البيئة والواقع ، ويحد من طغيان الترجمة والاقتباس ، ويسعى للإصلاح والبناء على الأسس الحديثة ، ويأخذ بأسباب العلم والمدنية ^(٣٥) ، ومع أن أصحاب هذه الكتابات كانوا شباباً وقتها - أكبر من محفوظ بعقد على الأكثر - فقد شغلت دعوتهم الحياة الثقافية ، ووجدت انصاراً من الجيل الأكبر سناً مثل سلامة موسى ومحمد حسين هيكل والمازنى والحكيم ، ومع أن هؤلاء وأولئك تباينت مواقفهم حول الأدب القديم والحضارة الفرعونية واللغة العربية ، فقد وُحِدَ بينهم هدف التعبير عن عصرهم ، وإنشاء أدب جديد يليق بالعصر من واقع الإحساس القومى ، وهذا ما اقتنع به نجيب محفوظ فيما يبدو ، لقربه من كتاب

« السياسة الأسبوعية » ومشاركته في الكتابة إليها ابتداء من ١١ أكتوبر ١٩٣٠ .

ولكن قناعة محفوظ في تلك الفترة كان يشوبها الشك في جدوى الاشتغال بالسياسة ، والخوف من العمل السياسي أو الحزبي المباشر ، ولهذا فضل - لأسباب شخصية بحتة فيما يبدو أيضاً - أن يكتفى بمقعد أمام مسرح الأحداث ، وحين اشتد صراعه الداخلي بين الفلسفة والأدب ظهرت أمام عينيه بعض البدائل فاختار منها القصة ، وأهلهته موهبته الخاصة في الوصف والمراقبة للتدرج من القصة القصيرة إلى الرواية . ولكنه وجد في الاثنتين أداة مأكرة - كما قال - تعفيه من الصدام والصراع اللذين حرم من موهبتهما . فهو لم يكن ذا حسب ولا جاه ولا حزب يحميه عند الحاجة ، كما كانت حال طه حسين والعقاد والمازني وهيكل ، ولكنه كان مثل توفيق الحكيم - إلى حد ما - في الميل إلى صفوف المتفرجين والكتابة من مقاعدهم ، ولعله اتخذ الحكيم مثلاً أعلى أو فكر في مثاله وقتها ، ولكن المؤكد أنه اختار ما يتناسب مع استعداداته وقدراته ، وكان الاختيار بسيطاً ومتواضعاً ، ولكنه يحتاج إلى التوضيح والدأب والمثابرة والصبر ، وهذا ما لم يكن يفتقر إليه محفوظ .

لماذا إذن بدأ خطوه على طريق الرواية بالعودة إلى الماضي القديم واستلهامه ؟ هل كان ذلك لأن الماضي يقيه غيبة الصدام مع أصحاب

الامر والنهي في الحاضر ، أولان الرواية التاريخية نوع من « التقية »
الفنية إذا صح التعبير ؟ هل كان ذلك لأن الرواية التاريخية أمكر
اشكال الرواية عند التعرض للحاضر ؟

لا اعتقد أن هذا أو ذاك كان الدافع المباشر للبدء بالرواية
التاريخية ، وإنما اعتقد أن محفوظ انساق إلى التاريخ الفرعونى
بدافع من قراءاته ، ولا سيما أنه ترجم كتاب « مصر القديمة » ونشره
في وقت مبكر عام ١٩٣١ ، وهو لم يتجاوز العشرين من عمره ، وقد
أفاده هذا الكتاب في بعض وقائع رواياته الفرعونية الثلاث كما
سنرى ، وربما كان لاختزانه صور زيارة المتحف المصرى في طفولته
أثر في إعجابه بالتاريخ الفرعونى في شبابه ، فضلاً عن أن دعوة
الأدب القومى كانت تشمل تصوير التاريخ القديم والحديث بصفتها
من مكونات الشخصية القومية ، وربما كان لاهتمام سلامة موسى
بهذا التاريخ أثر آخر في شحن عواطف محفوظ نحوه . وقت أن كان
الآخر قريباً منه طوال الثلاثينيات .

وقد استوحى محفوظ من التاريخ الفرعونى نحو ست قصص
قصيرة ، عدا رواياته الثلاث الأولى ، مما يؤكد حماسه الكبيرة لهذا
التاريخ في شبابه ^(٣٦) ، وفي بعض هذه القصص القصيرة ، مثل
« يقظة المومياء » ، ألقى ظلاً من التاريخ الحديث على التاريخ
القديم ، فبطل هذه القصة من الباشوات الأتراك في مصر ، فرنسى

الثقافة ، بربرى العنجهية ، لا يتورع عن جلد أحد فلاحيه المصريين
لانه اختطف قطعة لحم من طعام كلبه ، وذات يوم يعثر أحد رجاله
على مقبرة فرعونية فى أرضه فيتخذ ذلك مصدراً للتباهى أمام ضيوفه
الأوروبيين ، ولكنه حين يصحبهم إلى المقبرة تنهض مومياء صاحبها
فتلقنه درساً قاسياً فى حسن معاملة فلاحيه الجياع ، بل تذكره بأنها
جاءت به أسيراً فى إحدى الغزوات القديمة ، من فرط الشبه بينه وبين
الأسير ، فيسقط الباشا ميتاً من وقع المفاجأة وهول الدرس .

غير أن الأمر فى هذه القصص ، وماتلاما من روايات ثلاث ، لم
يكن مجرد الحماسة للتاريخ المصرى القديم ، أو مجرد تصوير ذلك
التاريخ فى قصص وروايات على نحو ما فعل جرجى زيدان مع التاريخ
الإسلامى ، وإنما كان تعبيراً عن الرغبة فى معالجة موضوع
مضمون ، غير محفوف بالمخاطر الخارجية مثل موضوع الواقع
الراهن . فالتاريخ القديم موضوع محدد الإطار ، معروف
الشخصيات ، قادر على تحقيق الاستجابة القرائية والشعبية ،
ولا سيما فى الثلاثينيات والأربعينيات ، ولكن ما صنعه محفوظ فيه
يختلف كثيراً عما صنعه زيدان فى التاريخ الإسلامى ، فالأخير لم
يخرج على وقائع ذلك التاريخ ، ولم يضيف إليه إلا قصة الغرام
السطحية التى فرضها على تلك الوقائع كنوع من المعالجة الروائية ،
أما محفوظ فلم يأخذ من التاريخ الفرعونى إلا العطر إذا صح

التعبير ، فهو لم يتقيد بالوقائع التاريخية ، وإن حافظ على الشخصيات المتصلة بها ، وكان في معالجته الروائية أقرب إلى العمل الحقيقي للروائي ، وهو الاستلهام لا إعادة الصياغة ، بل كان يؤسس استلهامه لذلك التاريخ على رؤية فكرية معينة ، تعددت في رواياته الثلاث الأولى .

وقد تدرجت الرؤية المحفوظية في الروايات التاريخية الثلاث على نحو بارز . ففي روايته الأولى « عبث الأقدار » مال إلى الإيمان بالدور المطلق للقدر في تحريك التاريخ والبشر ، وفي روايته الثانية « رادوبيس » نقل قوة القدر المطلقة من خارج الفعل البشرى إلى داخله ، فأصبحت هذه القوة تحرك التاريخ والبشر على نحو أشمل وأعمق ، وفي روايته الثالثة « كفاح طيبة » ظهر وعيه بالدور النسبي للبشر في تحريك التاريخ ، وتنبه لدور الفرد في هذا التحريك ، وركزه في « أحمر » البطل القومي الذي رد الغزاة وطردهم ، وربما ساعده على اختبار تلك الرؤية القدرية المطلقة أنه وجد لها سنداً من الأسطورة الشعبية في كتاب « مصر القديمة » الذي ترجمه في مطلع حياته الأدبية عام ١٩٣١ ، وفي تلك الأسطورة يحددنا الخيال الشعبي عن انتقال العرش من أسرة الملك خوفو إلى أسرة كاهن الإله رع ، لا لشيء إلا لأن القدر أراد ذلك ، ومن جهة أخرى سعى محفوظ إلى اختبار الرؤية القائمة على دور الفرد في التاريخ من واقع إحساسه بأن

الحركة الوطنية الحديثة قامت على هذا الدور منذ عمر مكرم إلى سعد زغلول ، أى دور البطل الشعبى الذى تحركه المحن والشدائد الوطنية فيستجيب لمسؤولياتها .

إذا كانت الرؤية الفكرية فى الروايات الثلاث قد تدرجت على هذا النحو ، فقد تدرجت أيضاً الأداة الفنية التى صاحبها ، ففى « عبث الأقدار » قام البناء الروائى على السرد التقريرى الميال إلى الخطابة والوعظ والبلاغة المقتبسة . وقام رسم الشخصيات على البعد الواحد ، مثلما قامت حركة الأحداث على المصادفات والمفاجآت الميلودرامية ، وفى « رادوبيس » تقلصت - إلى حد ما - المظاهر السلبية فى البناء والشخصيات والحركة ، بالرغم من الرتابة والبطؤ والميلودراما فى تطور الأحداث ، والاعتماد على الوصف اللفظى من الخارج ، وفى « كفاح طيبة » يزداد البناء تماسكاً ، وتقل البلاغة اللفظية المقتبسة .

ومع ذلك نجد فى رواية « رادوبيس » - بوجه خاص - مفاتيح كثيرة لفهم الرؤية المحفوظية فى رواياته الثلاث ، ففى هذه الرواية صور محفوظ شخصية لأحد الفلاسفة ، يدعى هوف ، ألقت أضواء مهمة على الماضى والحاضر معا .

سألت رادوبيس الفيلسوف عن رأيه فى الفن والفنانين فأجاب :
« الفن لهو ولعب ، والفنانون لاعبون مهرة » (٣٧) .

ثم سألته عن دواء لشكواها المستمرة ، فأجاب الفيلسوف
العجوز :

« الجميع يشكو يارادوبيس : طالما استمعتت إلى شكاة الفقراء
والبائسين الذين يتلهفون على كسرة خبز ، وطالما استمعتت إلى شكاة
السادة وهم يئنون تحت عبء التبعات الجسام ، وطالما استمعتت إلى
شكاة الاغنياء السادرين وقد برموا بالدعة والسعادة ، فالجميع
يشكون ، وما من فائدة ترجى من التغيير ، فاقنعى بما قسم
لك » (٣٨) .

ومهما قيل عن صلة عبارات الفيلسوف الأخيرة بالفقرة التي كتبت
فيها الرواية لا بالعصر الذي تصوره ، فرويته للفن والواقع تلخص
الرؤية القدرية التي مال إليها محفوظ في تلك المرحلة فالفن لعبة ،
والفلسفة لا تجد من يسمع صوتها ، والرضا بما قسم خير وأبقى ،
ولهذا يصبح الصراع الاساسى في الحياة بين صاحب السلطة التي
هيأها له القدر والطامعين فيها ممن سلطهم القدر نفسه عليه ، إما
لأنه تمرد على قدره أو طمع في أقدار الآخرين ، وهذا هو ما حدث في
الرواية ، فالملك هو الذى يلعب بالكهنة ، والكهنة يؤلبون الشعب عليه
من أجل الحفاظ على مصالحهم وأراضيتهم التي طمع فيها وأراد
تأميمها لحسابه ، أما الشعب فمجنى عليه ، لا يزيد دوره على أن
يكون جسراً يعبره الملك اللاهى العابت إلى أهدافه ، مثمناً يعبره

الكهنة الخائفون على مصالحهم وأراضيهم .

يقول محفوظ في حوار حول تلك الفترة :

« كانت الوطنية المصرية متأجبة في ذلك الوقت ، وكان هناك مدُّ حقيقي للفرعونية ، وهو مد كانت له مبرراته الموضوعية ، إذ كان العصر الفرعوني هو العصر الوحيد المضيء في مقابل عصر المهانة والانحطاط الذي كنا نعيش فيه وقتها ، مهانة الاستعمار الانجليزي وسيطرة الأتراك معاً » (٣٩) .

ولكن القناع الفرعوني لم يظهر على هذه الصورة إلا في رواية « كفاح طيبة » . فليس في « عبث الأقدار » ، ولا في « رادوبيس » ، أى إشارة إلى مهانة الاستعمار الانجليزي وسيطرة الأتراك . وأقصى ما يخرج به قارئهما هو طابع الاحتفال بالتاريخ القديم واستلهمام موضوعاته الفرعونية ، أما في « كفاح طيبة » فيظهر القناع الفرعوني بوضوح مخفياً وراءه الواقع الحديث الذى سيطر فيه الغزاة من الأتراك والانجليز .

ومع أن الروايات الثلاث لم تكن تختلف - ضعفاً أو تقوفاً - من الناحية الفنية عن الروايات التى عاصرتها ، فقد كانت أقرب إلى التمرينات على الكتابة الروائية منها إلى الروايات الناضجة فكراً وفناً ، ولكنها كانت تمرينات متدرجة فى نضجها الذاتى ، بمعنى أن « كفاح طيبة » انضج من « رادوبيس » والأخيرة انضج من « عبث

الأقدار » ، وكانت في مجموعها تبشر بروائی من النوع الذى تنضجه التجارب والدأب والمثابرة على الكتابة ، لا من النوع الذى يولد ناضجاً أو أقرب إلى الناضج كما حدث مع كثيرين في أوربا .
لماذا إذن تحول نجيب محفوظ من الرواية التاريخية إلى الرواية الاجتماعية ؟

يقول هو نفسه :

« هذا ما لا أستطيع له تفسيراً » (٤٠) .

ولكن هذا جواب غير مقنع في الحقيقة ، لأنه هو نفسه أشار إلى انشغاله بالتاريخ القديم إلى حد استخلاص أفكار وموضوعات لأكثر من ٣٠ رواية ، ودراسة كل مظاهر الحضارة المصرية القديمة ، وحضور محاضرات قسم الآثار بالجامعة (٤١) ، فكيف يتحول فجأة إلى مصر الحديثة ؟ إذا أخذنا بتفسير « كفاح طيبة » على أنها « تحاول توجيه رسالة من الماضى للحاضر » ، وأنها « دعوة للمصريين المعاصرين إلى التخلص من المحتلين والمستغلين كما تخلصت مصر القديمة من الغزاة الهكسوس » ، كما بين الدكتور بدر (٤٢) ، وهو تقيس مقبول ، فهل كانت هذه الرواية مرحلة انتقال إلى المعاصرة ، والواقعية الاجتماعية ؟

يقول محفوظ مرة أخرى :

« يبدو أننى وجدت أن التاريخ قد أصبح عاجزاً عن أن يمكننى

من أن أقول ما أقوله ، كنت قد قلت عبره جوهر الموضوعات التي أردت أن أقولها ، خلع الملك ، والحلم بثورة شعبية ، وتحقيق الاستقلال ، ويبدو أنني بعد ذلك كنت سأدخل في عصر الامبراطوريات ، بينما كنا نعيش في الواقع عصر المهانة .. ولا أدري إذا ما كان ذلك هو السبب في أن أدخل مباشرة في معالجة الموضوعات الاجتماعية ، ولكن الذي أدريه أن مجهوداً كبيراً ضاع كذلك الذي ضاع في دراسة الفلسفة ، بل إن مجهود الفلسفة عاش في نفسى ، واستفدت منه .. أما التاريخ فلا إننى أذكر أن ثمة تقسيماً يقسم الأدباء إلى أدباء الفعل الماضى وأدباء الفعل المضارع وأدباء المستقبل ، وعندما تأملت نفسى وجدت أننى من أدباء الفعل المضارع ، من أدباء الحاضر ، لا أحب الكتابة عن الماضى ، ولا يستهوينى التنبؤ بالمستقبل ، بل إن تجربتى في الرواية التاريخية فشلت من زاوية النظر التاريخية لأننى حاولت فيها الماضى إلى حاضر « (٤٣) » .

ومهما كان رأى في هذا التفسير للقطيعة مع التاريخ كموضوع للرواية فهو لا يجيب جواباً محدداً على سؤالنا السابق .. ولكننا نميل إلى الاعتقاد بأن « كفاح طيبة » كانت مقدمة الرواية الاجتماعية عند محفوظ ، ومرحلة الانتقال إليها .

كانت رواية « خان الخليل » باكورة الروايات الاجتماعية في الظهور ، لا رواية « القاهرة الجديدة » ، كما جاء في قائمة مؤلفات

محفوظ الثابتة في طبقات كتبه ، وكما أخذ بها نقاده ودارسوه - بغير استثناء - بعد عام ١٩٥٢ . وسنناقش هذا الموضوع في الفصل التالى عند دراسة الصدى النقدي لروايات تلك المرحلة ، وقد ظهرت « خان الخليل » في النصف الأخير من عام ١٩٤٥ كما يتبين من واقع ما كتب عنها في صحف الفترة ، وكان ظهورها منسجماً مع نهاية الحرب العالمية الثانية ، فقد عالجت وقعها في مصر على إحدى الأسر القاهرية ضمن ماعالجت من مشكلات .

ومن الطبقات العليا في مصر القديمة نزل محفوظ في هذه الرواية وماتلها إلى الطبقات الدنيا ، فلم يعد يستطيع أن يتناول الملك والنبلاء والكهنة كما تناولهم - بحرية - في رواياته الثلاث الأولى ، ولم يعد أمامه سوى الطبقة التى جاء منها هو نفسه ، أى بورجوازية المدينة بشرائحها المختلفة ، والمدينة هنا هى القاهرة بأحيائها المختلفة أيضاً ، ففي ثلاثة أحياء تنقلت الأسرة القاهرية التى صورها في الرواية ، مرة بسبب وقع الغارات على حى السكاكينى القريب من حى العباسية ، مقر ثكنات الجيش ومطعم الألمان ، ومرة أخرى بسبب وفاة أحد أبناء الأسرة في مهجرها بحى خان الخليل فانتقلت نقلة نائية هذه المرة إلى حى الزيتون ، على أطراف القاهرة ، ولكن هاتين النقلتين كانت لهما آثار متفاوتة في نفوس شخصيات الرواية وحركتها الخارجية ، فالنقلة الأولى حررت الأسرة من الخوف من الغارات

الجوية الألمانية ، ومالات أحمد عاكف بطل الرواية - كما يقول الراوى - بلذة الاستطلاع ولذة المقاومة ولذة الجرى وراء الأمل ، بل ولذة الاستعلاء الخفية الناشئة من الانتقال إلى حى دون حيه القديم منزلة وعلماً^(٤٤) ، ومع ذلك حرمت هذه النقلة عاكف من التمتع ببعض أحلامه ، حين فضلت عليه نوال - الفتاة التى تعلق بها - أخاه الأصغر رشدى ، ثم حرمته من رشدى نفسه الذى قتله السهر واللهو ، فمات بالسل فى مهجر الأسرة ، وجاءت النقلة الثانية فعملت بمفهوم الحى البعيد ، من حيث البعد عن الحياة والركون إلى الهمود ، لأن فى هذا الهمود السلامة ، ثم جاءت النقتلتان فشغلتا عاماً واحداً من خريف ١٩٤١ إلى صيف ١٩٤٢ .

ومع أن « خان الخليل » لم تعمل بعنوانها ، وظلت صورة ذلك الحى باهتة ، فقد قدمت - لأول مرة فى أعمال محفوظ - نموذج الشخصية المحورية ، أو المهيمنة على الرواية ، التى تردّد ظهورها فى رواياته التالية ، فكانت الرواية من روايات الشخصية الواحدة ، وكانت هذه الشخصية الواحدة ممثلة فى أحمد عاكف الموظف الصغير ، المتوسط التعليم ، ذى الثقافة التقليدية الذى يتوهم أنه قادر على الكتابة والإبداع - بعد سنوات من القراءة - ولكنه يعيش عاجزاً عن تحقيق شيء جدى ، بل يصل عجزه إلى اليأس المطلق أحياناً - وعندئذ يطمئنى الغناء للعالم بأسره ، ومع أن محفوظ اهتم

برسم شخصية رشدى ، أخيه الأصغر ، فقد ظل عاكف مهيمناً ، وظلت الشخصيات الأخرى الثانوية - باستثناء نونو ونوال إلى حد ما - أقرب إلى الأشباح ، وظل الجميع تحت سلطان قدر داهم يجمع ويفرق كيفما يشاء !

لعل نونو الخطاط كان يلخص رؤية الروائى ، أولعل الروائى كان يلخص رؤيته على لسانه ، بقوله : « الدنيا دنيا الله ، والفعل فعله ، والأمر أمرى ، والنهائية له » ، ^(٤٥) ، وهى ترجمة حديثة لما سبق أن جاء على لسان هوف الفيلسوف فى رواية « رادوبيس » ، أى لا فائدة ترجى من التغيير ، والقناعة بما قسم كنز لا يغنى ، ومع ذلك قدمت الرواية - لأول مرة أيضاً - نموذجاً مختلفاً من المثقفين ، وهو أحمد راشد المحامى الذى زوج ماركس بفرويد وراح ينادى بأفكار اشتراكية سابقة لأوانها ، وسط قوم لا يعرفون ، ولا يريدون أن يعرفوا ، وسوف يتردد هذا النموذج كثيراً فى روايات محفوظ التالية على أى حال . فقد كان ظهوره الخاطيء ، المبكر عن أوانه ، هنا أشبه بالدورية الاستطلاعية فى الحروب .

وإذا كان العبء الأكبر فى بناء الرواية يقع على الراوى الذى يعلم خائنة الأعين وما تخفى الصدور ، كما حدث فى الروايات السابقة ، فقد خان التوفيق هذا الراوى التقليدى المتأله فى أكثر من مناسبة ، فهو يغرق فى وصف مشهد زهاب رشدى للطبيب بغير منطق مقنع ،

وهو يلزم رشدى الفراش أسبوعاً دون أن تبدى نوال - الحبيبة - أو أسرته أى اهتمام على غير المنتظر ، وهو لا يعاود ذكر المقهى - الذى يلتقى به أحمد عاكف ورفاقه - طوال مشاهد مرض رشدى ، وهو يختل التصوير حين يتوقعه القارئ كما ألحنا فى المواقف السابقة أو يلجأ إلى التفصيل حين لا نتوقع منه ذلك ، بل هو يوزع لغة الحوار على الشخصيات بالعدل والقسطاس دون أى تفرقة بين مستويات المواقف واختلاف المقام ، وهو - أيضاً - عباسى اللغة أحياناً ، طه حسين أحياناً أخرى ، لا يترك فرصة أو حرية للشخصية كي تعبر عن نفسها بالسلوك أو الكلام ، فكل شئ جاهز فى جعبته ، وما علينا إلا الاستسلام !!

ظهرت « القاهرة الجديدة » فى اواخر النصف الاول من عام ١٩٤٦ ، أى بعد أقل من عام على ظهور سابقتها ، كما يتبين مما كتبت الصحف عنها ، ومع أن المشهور والمتواتر - على لسان محفوظ نفسه ، وفى قائمة مطبوعاته - أنه كتب هذه الرواية قبل « خان الخليل » ، فهى انضج فنياً من زميلتها وأكثر حيوية ودرامية ، وكأن ظهورها بعد « خان الخليل » طبيعى من حيث نضج الخبرة .

ومثلما دارت « خان الخليل » حول محورها أحمد عاكف دارت « القاهرة الجديدة » حول شخصية جديدة لم يظهر لها ظل فى زميلتها ، وهى شخصية محبوب عبد الدائم المثقف الجامعى

الانتهازي المكيافيللى ، ولكن الزمان والمكان يختلفان . فقد عاد محفوظ إلى عام تخرجه - ١٩٣٤ - وشغل الرواية بأشهره التسعة الأولى ، ثم ابتعد عن أحياء « خان الخليلى » الثلاثة إلى بعض أحياء القاهرة الأخرى مثل بين السرايات وشبرا ، ولكنه لم يبتعد عن طبقته الهسلى الصغيرة التى جاء منها عبدالدائم ورفاقه الثلاثة وزوجته ، بل أضاف الطبقة الارستوقراطية ، ولا سيما فى تعاملها مع الطبقات الأدنى .

يمكن أن نعد الرواية قصة صعود عبدالدائم وسقوطه . فقد دفعته ظروفه الخاصة البائسة إلى التفلسف ، ودفعه التفلسف إلى اختراع فلسفة بسيطة المصطلح خلاصتها كلمة « طظ » التى تمثل بها . وعن طريق هذه الفلسفة حصل على وظيفة براقية مقابل الزواج من عشيقته وكيل الوزارة الذى عمل سكرتيراً له ، وهى نفسها خطيبة وحبيبة أحد زملاء دراسته ، ولكن الفقر الذى دفعه لقبول السقوط دفعها لقبوله بدورها . ثم صار وكيل الوزارة وزيراً ، فصار عبدالدائم مديراً لمكتبه ، وصار بيته مركز اللذة المشتركة ، وذات يوم هبط على ذلك المركز أبو عبدالدائم وزوجة الوزير معاً ، دون موعد أو تدبير سابق ، فكانت الفضيحة مضاعفة ، وعلى أثرها استقال الوزير ، وأقصى الفيلسوف المدمر إلى وظيفة صغيرة خارج القاهرة ، وانتهت الرواية . ولكن هذه القصة المحورية ، أو الدراما الأساسية ، تحف بها

قصص أخرى أقل شأنًا ، تتعلق بزملاء عبدالدائم ورفاق دراسته الثلاثة : على طه الاشتراكي الديمقراطي الذي أحب إحسان عشيقه الوزير وزوجة سكرتيه قبل سقوطها ، ويذكرنا بشخصية أحمد راشد في « خان الخليلي » ، ومأمون رضوان الإسلامي الأصولي ، وأحمد بدير غير الملتزم بفكر محدد ، فضلاً عن الإخشيدى الذى فتح لعبدالدائم باب التسلق ، ثم أصبح هو نفسه ضحيته . فهؤلاء يدورون حول المحور ويمدون حركة الرواية بحيوية افتقدتها سابقتها ، ومع ذلك يقعون جميعاً - مع محورهم - في قبضة الراوى المتكاثف السابق ، الذى يخفى عليه حقهم في الاستقلال والتعبير عن أنفسهم بالسلوك والكلمة المناسبة ، ومن خلال قبضة الراوى القوية هذه لا يتسرب سوى الشعور بموت الفلسفة ، والحكم بالإدانة على التطرف في مواجهة الحياة ، واليأس من إصلاح ما يفسده الزمان وتغيير ما يدبره القدر .

في النصف الاول من العام التالى - ١٩٤٧ - ظهرت رواية « زقاق المدق » ، وبها عاد محفوظ إلى حى خان الخليلي ، والأربعينيات ، والشرائح الدنيا من البورجوازية ، فالزمان هو أواخر الحرب العالمية الثانية (١٩٤٤ - ١٩٤٥) ، والمكان زقاق ضيق مسدود من ازقة القاهرة الملوكية ، والشخصيات خليط من الحرفيين وال دراويش وأبناء الهامش الاجتماعى ، ولكن المكان يهيمن على الجميع لأول

مرة ، ربما لأن قبضة الراوى المهيمنة خفّت هنا لأول مرة أيضاً ، كما خف ثقل الشخصية المحورية الواحدة ، ودأخل هذا الإطار الرن شغلنا المؤلف بحكايات عديدة عن عاهات الزقاقين ، وبؤسهم ، وتطلعاتهم ، وغرامياتهم السوية والشاذة ، وخيبات آمالهم ، ونسائهم الكادحات اللواتى يقاتلن الرجال ولا يستغنين عن ظلمهم . وإذا كان الزنى يمثل مجتمعا مغلقاً فانفتاح ذلك المجتمع لا يتم إلا لمصلحته البحتة ومنفعته الشخصية ، ولكنه أيضاً مجتمع مكشوف من الداخل ، يطبق في انفتاحه على الخارج قاعدة عملية تجريبية بسيطة خلاصتها : اضرب ضربتك وعد إلى الزقاق !!

ولأول مرة نجح محفوظ في تطوير المعالجة البانورامية التى جربها فى الروایتين السابقتين على نحو محدود . ففى هذه الرواية صور بانوراما قاهرية أربعينية من الدرجة الأولى ، ومن الواضح أنه انتفع هنا إلى حد كبير بما علمته إياه الكتابة للسينما التى بدأها عام ١٩٤٥ ، فقد خفف من تدخلات راويه وتقاريره الوصفية ، واهتم بجريان الأحداث وتتابعها ، ووازن بين حركة الشخصيات ومتطلبات المواقف ، وخلص لغته من عبودية أثقال الزركشة والبلاغة المقتبسة ، فهو يبدأ الرواية بتقديم المكان خطوة خطوة ، ثم يعرفنا بالشخصيات ، واحدة وراء الأخرى ، ثم ينفخ الحياة والحركة فيها ، وإن كانت الحركة تبدأ عادية بطيئة واهنة ، وبعدها تتعاقب حلقات

الرواية الخمس والثلاثون كالفيلم السينمائي ، حتى نصل إلى الثلث الأخير ، فتزداد سرعة الإيقاع ، وتتوالى الأحداث ، على مدى شهرين ، ثم تنتهى الرواية نهاية ملحمة ، أشبه بنهايات السير الشعبية ، حين يظهر درويش (الدرويش) فيعلق على ما حدث ببيت من الشعر ، ويتساءل : « أليس لكل شيء نهاية ؟ بلى .. لكل شيء نهاية . ومعناها بالانجليزية End ، وتهجيتها E N D » (٤٦) .

غير أن ما لم يتغير هنا هو الرؤية المحفوظية التى تقسح للقدر النصيب الأكبر فى إدارة دفة الأمور والأحداث ، وتعاذى التطرف فى تعاطى الحياة ومواجهتها ، وتنتصر للوسطية ، بالرغم من إدانتها غير المباشرة للخلل الكائن فى بنية المجتمع وتربيته .

وهذا كله يتجدد مرة أخرى فى روايته « السراب » التى ظهرت فى النصف الأخير من عام ١٩٤٩ ، وفى هذه الرواية يطالعنا محفوظ بتغيير غير مسبوق . فلأول مرة يجرب التخلل عن راويه التقليدى ، ويفسح المجال للأناتية لبطال الرواية ، ولأول مرة أيضاً يغمس التجربة الروائية فى مستودع علم النفس التحليلى الفرويدى .

لقد كتب محفوظ فى رسالة إلى صديقه أدهم رجب بتاريخ ٢٨ ديسمبر ١٩٤٤ :

« حدثنى تيمور بك عن « السراب » فقال :

أعجب بالشخوص والتحليل وسلوك الأبطال . Carrct . وأقر

بأنى خدمتها خدمة وافية ، وأعجبت طريقة السرد والرواية ، ولكنه أخذ عليها أن الموضوع ضيق . ويفضل أن تكون Novel أى Long Story وهو ما يطلق عادة على القصة ذات المائة صفحة أو ما هو نحو ذلك . ويخيل لى أنها ملحوظة فى محلها ، فيما أن تكبر « السراب » لتصير رواية مع ما يستدعيه ذلك من تفاصيل ، وإما أن تصغر (فى المقدمة) لتصير Short Novel . فما رأيك فى هذا ؟ « (٤٧) .

ومع أننا لا ندرى ماذا كان جواب صديقه ، فهذا النص يكشف - لأول مرة - عن حقيقة غائبة ، وهى أن الرواية كانت فى أصلها قصيرة ، وأن محفوظ أطلالها عملاً بنصيحة تيمور - الذى طالعها مخطوطة كبا هو واضح - وليته ما فعل . ومع ذلك فالنص يكشف أيضاً عن جواب لتساؤل القارئ عن سر الملل الذى يواجهه فى مواضع كثيرة من الرواية ، والإسهاب المسرف فى تلك المواضع ، بل يكشف النص فى النهاية عن ميل محفوظ فى تلك المرحلة إلى الاستعانة بأراء الغير ، واستعداده للتغيير والتبديل فى نصوصه ، وبالرغم من تاريخ الرسالة المبكر على تاريخ النشر فقد ظهرت « السراب » دون تحديد لزمان وقوع حوادثها ، أو إشارة إلى زمان معين ، مما لم يحدث فى روايات محفوظ من قبل أو من بعد .

لأول مرة أيضاً يخرج محفوظ فى هذه الرواية عن جغرافية رواياته ، الطبيعية والبشرية على السواء ، بالرغم من ارتباطها بالقاهرة ،

فالحى مختلف عن الأحياء السابقة ، وهو حى المنيل الذى كان - وقتها - من أحياء الطبقة الأرستوقراطية ، والشخصيات الأساسية من طينة تلك الطبقة ذات الأصول التركية ، ولكن الشخصية المحورية هنا - كامل رؤية لاذ - تهيم على باقى الشخصيات وتطوراتها مثلما هيمنت شخصية الراوى التقليدى على الروايات السابقة ، وهذه الشخصية المحورية ذاتها تمثل شاباً محدود التعليم ، أو فاشلاً فى تعليمه بمعنى أدق ، ربه أمه بعد انفصال أن السكر عنها ، فتعلق بها على نحو أوديبى مريض ، حتى فشل جنسياً فى زواجه ، وانطوى على نفسه ، وأدمن الشراب ، وحاول الانتحار أكثر من مرة ، حتى ينتهى الأمر بخيانة زوجته له ، وموتها عند محاولتها التخلص من الجنين السفاح ، وموت أبيه على أثر مشادة بينها وبينه ، وظنه بأنه قتل الزوجة والأم معاً ، وفى سن الثلاثين ، وبعد هذه المأساى المروعة ، لم يجد خلاصاً إلا فى استرجاع حياته كلها ، وتحليلها ، وتدوينها على الورق .

ويجرى هذا كله خلال عرض شبيه بعروض التبرى Striptease فى الملاهى الليلية . فلاظ يعرى نفسه قطعة بعد قطعة ، ويمحص وقائع حياته وعلاقاته كأنه محلل نفسانى أريب . وهذا سر من أسرار ضعف الرواية فى النهاية ، ولو أنه أنبأنا بقراءاته فى علم النفس ، وتبحره فى الفلسفة - برغم دراسته القانونية التى لم يتمها - لهان الأمر ، وقبلنا

عرضه وتحليلاته وفلسفته ، ولكنه يفاجئنا - المرة بعد الأخرى - بأن مدرسيه لاحظوا غيابه في المدرسة ، وأنه أنهى دراسته الثانوية في سن الخامسة والعشرين ، وأنه عاجز عن كتابة رسالة ، وأنه ورغم هذا كله عاقل سوى التفكير ، فكيف مرض واضطربت نفسيته ؟ بل أنه يفاجئنا أيضاً بجرعات من الفلسفة والتأمل في الحياة والموت والنفس البشرية ، ويتذكر وقائع قديمة في مستهل طفولته ، كما لو كان معجزة زمانه .

لقد دار في ذهن محفوظ قبل نشر الرواية - كما سنبين في الفصل التالي - أن يسميها « الرجل الرضيع » ، أو « الطفل الأبدى » ، بعد تعديلها وتطويلها في الغالب ، ولكنه سرعان ما عدل عن هذه التسمية ، مؤثراً اسمها الأصلي غير المباشر ، الذي لا تعمل به في الحقيقة ، ولكنه قدم فيها - على أى حال - نوعاً من الدراما الذاتية ، أو دراما الفرد ، مقابل دراما الأسرة في « خان الخليلي » ، ودراما الجماعة في « زقاق المدق » ، ومع أن هذه الدراما الذاتية لها ما يماثلها في « القاهرة الجديدة » ، التي تعرض أيضاً دراما الفرد ، فالفرق بين الروائيتين في هذه الناحية هو أن الأولى دراما فرد محكوم عليه بالعجز ، في حين أن الأخرى دراما فرد (عبد الدائم) محكوم عليه بالتسلق ، وأن الأولى دراما بطيئة الإيقاع والنمو والأخرى سريعة الحركة والتطور ، وإذا كان محفوظ قد تخلص في هذه الدراما الفردية

البطيئة من سطوة القدر المباشرة ، فقد تابع فيها اهتمامه البانورامى الذى ظهر فى الروايات الاجتماعية الثلاث السابقة على نحو متفاوت حتى برز فى « زقاق المدق » ، ففيها أكثر من لوحة للقاهرة ومساكنها فى الثلاثينيات ، مما يتذكره كامل رؤية لآل بيبراعة يحسد عليها .

وفى النصف الأول من عام ١٩٥١ ظهرت خامس روايات تلك المرحلة ، وأنضجها ، وهى « بداية ونهاية » ، وفيها عاد محفوظ لى جغرافيته الطبيعية والبشرية المعهودة منذ هجرته للرواية التاريخية ، فالمكان هذه المرة هو حى شبرا ، والشخصيات من البورجوازية الصغيرة التى تتعايش مع الشرائع الأعلى من الطبقة ذاتها فى الحى ذاته ، والزمان هو الفترة من نوفمبر ١٩٣٥ إلى أواخر ١٩٣٩ ، أى الفترة التالية مباشرة لفترة أحداث « القاهرة الجديدة » ، ولكن الدراما هنا دراما أسرة من النوع الذى ظهر فى « خان الخليل » .

منذ المشهد الأول فى أولى حلقات الرواية الاثنتين والتسعين يبرز أمامنا الحس السينمائى واضحاً متطوراً ، أكثر مما كان فى « زقاق المدق » ، فالمشهد كله ، والحلقة كلها ، تصوير مشوق متدرج لعملية نقل خبر وفاة رب الأسرة إلى ولديه التلميذين بالمدرسة الثانوية ، وعلى الفور يتوقع القارئ كارثة شبيهة بكارثة أسرة عاكف التى فقدت ربها أيضاً فى بداية رواية « خان الخليل » ، تاركاً ولدين أحدهما ناجح « رشدى » والآخر الأكبر « أحمد » فاشل ، ولكن أسرة « بداية

ونهاية ، تزيد على سابقتها بنتاً ، وتبدل مسكنها مثلها ، لا خوفاً من رعب الغارات ، وإنما خوفاً من عضه الفقر ، ولا يقتضى تبديل المسكن ترك الحى كله ، وإنما يقتضى النزول إلى شقة أقل في ذات البناية ، بتدبير من الام الشجاعة قائدة الدفة ، ومع النزول إلى الطابق الارضى ينزل مستوى المعيشة ، وينحدر سلم القيم شيئاً فشيئاً ، فلا ينشئ ابناً ضالاً في الأسرة (حسن) وحسب ، كما حدث مع أسرة عاكف التى ضل ابنها الأصغر (رشدى) على العكس من هذه الأسرة ، وإنما يجرف البنت الوحيدة أيضاً (نفيسة) ، ويصبح عزاء ضلال الابنين ، أو الابن والابنة بمعنى أدق ، أن الابن الآخر (حسنين) ينجح في تعليمه ، ويصبح ضابطاً في الجيش ، ولكن الضابط الشاب له ضلالة أيضاً ، فهو نموذج مخفف من محبوب عبدالدائم في « القاهرة الجديدة » ، يريد أن يحوماضيه وأن يهدى أخاه ، وأن يتزوج من الطبقة العليا ، بعد أن نجح في نقل الأسرة كلها إلى حى آخر ، هو مصر الجديدة ، وحين يكتشف ضلال أخته لا يتحمل الموقف فيدفعها إلى الانتحار في النيل ، ثم ينتحر وراءها !

ولم تكن هذه هى الكارثة الوحيدة التى حطت على أسرة كامل على . فقد سبقتها كوارث أخرى كمقدمات لها فالثلث الأخير من الرواية كله مصائب متلاحقة : تهاجم الشرطة بيت الأسرة بحثاً عن حسن ، وتهاجر الأسرة إلى مصر الجديدة ، وتفسخ خطوبة حسنين ، ويلاحق

حسن الذى غرق فى تجارة المخدرات وشغل العصابات أسرته فى مقرها الجديد ، وتضبط الشرطة نفيسة فى بيت للدعارة . ولا يبقى بمنأى عن التلوث سوى الام المسكينة ، والاخ الثالث حسين ، الموظف الصغير ، الذى توقف عن التعليم عقب وفاة الأب .

وهكذا كانت هذه أقسى بداية ، وأقسى نهاية أو هى أقسى نهاية لأقسى بداية فى إنتاج محفوظ كله فى تلك المرحلة ، برغم نضجها وعمق تناولها .

هل كان هذا كله ثمنا للضلال الذى نزل على الابن والابنة ، ثم أصاب الابن الثالث برذاذه فقتله ؟

هل يعنى ذلك - إذا وضعنا الروايات السابقة فى الصورة - أن نجيب محفوظ كاتب أخلاقى ؟

لعل الجواب عن السؤالين واجد ، هو : نعم . ففى هذه الروايات جميعا يظهر سلطان القدر ، وعلوكعبه على كل الكائنات ، بيده الموت والحياة ، كما أن بيده السعادة والشقاء . فماذا يستطيع البشر ؟ إنهم مطالبون بأن يحيوا حياتهم باعتدال ، وألا يلحقوا بأيديهم إلى التهلكة . وما هذه التهلكة إلا الطمع فى الدنيا ، والإسراف فى اللذات ، والتكالب على المادة فهكذا أكل السل رشدى فى « خان الخليل » ، وهوى محبوب عبد الدائم إلى القاع فى « القاهرة الجديدة » وتساقط سليم علوان وكرشة وابنه وعباس الحلو وحميذة فى « زقاق المدق »

وتهاوى كامل لاذ في « السراب » وضل حسن ونفيسة وانتحر حسنين في « بداية ونهاية » . وفي مقابل الكوارث التي نزلت بهؤلاء نجا كثيرون من أمثال أحمد عاكف في « خان الخليلي » ومأمون رضوان في « القاهرة الجديدة » ، ودرويش في « زقاق المدق » ، والام في « بداية ونهاية » !

ولكن هذه نتيجة ميكانيكية في الحقيقة ، قد تبدو براءة لأول وهلة أو قراءة ، ومع ذلك قد لاتصمد كثيراً أمام الواقع المعقد في هذه الروايات الاجتماعية الخمس بوجه خاص . وقد يبدو هذا الواقع ذاته قاتماً ، متشائماً ، لا ينبىء عن أى أمل ، ولكن القتامة والتشاؤم أمران يتصلان برؤية الكاتب أكثر مما يتصلان بصورة الواقع . فهل كان محفوظ قاتم الرؤية متشائم الفكر ؟

يتطلب الجواب عن هذا السؤال أن نعود إلى ثلاثة مصادر أساسية هي : آراء محفوظ في حقبة الأربعينيات على الأقل ، وأحاديثه إلى الصحف ، ونصوص رواياته .

١ - كشفت الرسائل الشخصية التي كتبها إلى صديقه أدهم رجب الكثير من آرائه المتصلة بهذا الموضوع . فهو يكتب عام ١٩٤٦ : « والأدب الحق الآن بندرة العدل والحرية في دنيا ما بعد الحرب » ، « أما السياسة فأراك من المتفائلين . المعاهدة بين الاستعمار البريطاني والعرش . فهل يضحي الاستعمار بالاستعمار ،

أو العرش بالعرش من أجل قوة اسمها الوفد ؟ ونحن نعيش في
الظلام ، ومستقبلنا مظلّم . فلقد مدت الاشتراكية البريطانية يدها
لقوى الرجعية في الشرق كما مد النقراشي (رئيس الوزراء وقتها) يده
للسراي . وأمامنا عهد جهاد مر . والسجون تكفى لاستقبال
الأحرار » ، « ونحن نعيش في جو من الإرهاب لا ينافس فيه صدقي
(رئيس الوزراء) سنة ٤٦ إلا صدقي سنة ٣٠ . والمضحك بعد ذلك
كله أن يوجد برلمان ودستور وديموقراطية » (٤٨) . ويكتب عام ١٩٤٧ :
« وعموما فيأني أفضل الآن أن أرى وأسمع وأعيش عن أن
أقرأ . ولكن لا تفهم من ذلك أنني أفضل الحياة التي يحياها الناس ،
وإلا لسمعت عن زواجي في الخطاب القادم . كلا ليس الأمر كذلك .
أنى أريد أن أستلهم الحياة نفسها لأؤدى وظيفة الفن بعد ذلك خارجاً
عن قوقعة الكتب . هذا هو التطور الذى أحس بيبه الأول في أيامي
هذه » و « عن أخبار الكنانة لاتسل ، جمود سياسى ، وضيق شامل ،
وأقلية في أفراح متواصلة ، وشيوعية تطل برأسها في حذر ، وطوائف
تهدد وتنذر » (٤٩) .

ومن الواضح في هذه المقطعات التى ضمتها ثلاث رسائل بعث بها
إلى صديقة في إنجلترا أنه كان فاقداً الأمل في أى تغيير سياسى لمصلحة
بلده ، وأنه لم يفقد إعجابه بحزب الوفد - بالرغم من عدم انتمائه
الرسمى إليه . وكان كما ذكر في حديث صحفى - بعد ذلك - يعد

أخطر نكسة في مسار الحياة السياسية والديموقراطية في مصر هي عدم احترام دستور ١٩٢٣ ، الذى أرسى قواعد تلك الحياة ، ولكن سرعان ما قضى عليه الملك بالتحالف مع أحزاب الأقلية . ومع أنه أرخ نهاية حزب الوفد السياسية بعام ١٩٣٦ الذى وقع فيه معاهدة الصداقة مع بريطانيا ، فقد عد الحياة السياسية في مصر بعدها « مفتعلة بفضل أعدائه ، وبفضل غياب المناخ الطبيعي . لقد ظل حزب الوفد لأن الجمهور علق عليه إماله لخيبة أمله في الأحزاب الحاكمة ... ولكن قبل ١٩٣٦ كان من رابع المستحيلات القضاء على الوفد إلا إذا قتلت الشعب المصرى - روحيا - قتلا تاما » (٥٠) ويدافع من هذه الحماسة المتأصلة في وجدان محفوظ منذ طفولته وقف في رواياته الخمس السابقة مع الوفد ، وضد أحزاب الأقلية ، بوجه عام ، لاقت للانتباه . وكأنما انعكست خيبة أمله في الحياة السياسية السليمة ، منذ الثلاثينات ، على رؤيته للحياة الاجتماعية ، فصبغت هذه الرؤية بالقتامة ، والتشاؤم ، واليأس من الإصلاح والتغيير .

٢ - صرح في حديث له ذات مرة بقوله :

« مادامت الحياة تنتهى بالمعجزات والموت فهي مأساة وقد نرى هذه المأساة مبكية وقد نراها مضحكة وقد نراها مبكية مضحكة ولكنها على أى حال وأساءة وحتى للذين يرون الحياة معبراً للآخرة ، فتعريف المأساة ينطبق على جزئها الأول ، وإن انقلبت إلى غير ذلك

عند شمولها ككل . ولكن مأساة الحياة مركبة وليست بسيطة . أجل .
إن تفكيرنا في الحياة كوجود يجردها من كل شيء إلا من الوجود
والعدم . ولكن تفكيرنا فيها كمجتمع يرينا مأسى كثيرة مفتعلة من
صنع الإنسان ، كالجهل والفقر والاستعباد والعنف ، إلخ .^(٥١)
وهذا التصور الفلسفى للحياة كمأساة مركبة ليس جديداً بالطبع ،
ولكن الجديد أن محفوظ طبقة على روايات المرحلة الثمانى بغير
استثناء ، وجعل حياة أبطاله ، ملوكاً وعبيداً ، قدماء ومحدثين ،
مأساة وجودية واجتماعية في آن واحد . ومن الطبيعى أن تصدر عن
هذا الحس المأسوى رؤية قاتمة محفوفة بالتشاؤم والياس .

٣ - جاء على لسان حسين في مونولوج داخلى قصير برواية « بداية
ونهاية » : « يا للعجب ! إن مصر تآكل بنيتها بالارحمة . ومع هذا يقال
عنا إننا شعب راض . هذا لعمرى منتهى البؤس . أجل غاية البؤس
أن تكون بائساً وراضياً . هو الموت نفسه . لولا الفقر لواصلت
تعليمى . هل في ذلك شك ؟ الجاه والحظ والمهن المحترمة في بلدنا هذا
وراثية . لست حاقداً ، ولكنى حزين حزين على نفسى وعلى الملايين .
لست فرداً ، ولكنى أمة مظلومة ، وهذا ما يولد في روح المقاومة ،
ويعزى بنوع من السعادة لا أدري كيف أسميه »^(٥٢) .

وإذا كان الحزن مظهراً للحس المأسوى ، فالإحساس بالظلم
مظهر آخر ولكن ، هل يؤدى المظهران إلى المقاومة ، والسعادة ؟

لاندرى ، ولكن لعل محفوظ كان يعبر عن نفسه أيضا بتلك السطور
فقد ترددت في رسائله المذكورة إلى صديقه عبارات كثيرة تدل على
الشعور بالظلم ، وما يستتبعه ذلك من الحزن والشعور بالإحباط . فهو
يكتب لصديقه المذكور في الأربعينات الأولى (الرسالة غير مؤرخة)
رداً على شكواه من الحياة الجامعية ، حين كان مدرساً صغيراً بجامعة
الاسكندرية :

« لا تأس على الحياة الجامعية عندك ، وإلا فماذا نقول عن حياة
الأوقاف ؟ إذا كان عندك جمود فهو الحياة . وأما عندنا فجمود الموت
الأصلى . ولكن أتعلم يا أدهم أنك تستطيع تحمل هذه الحياة ، بل
استلذاذها أيضاً ؟ تأملها بعين الفكاكة مثلاً أو التحليل ، فربما
وجدت ثروة مكان التراب » (٥٣) .

وقد عاش محفوظ في الفترة من ١٩٣٨ إلى ١٩٥٠ موظفاً بوزارة
الأوقاف ، لا يتعامل في وظيفته الصغيرة إلا مع أوراق الموتى . وكانت
مقاومته لجمود الموت من النوع السلبي الذى أخذ به غاندى في حياته
السياسية فلم يزد على الفكاكة في حياته الخاصة ، والتحليل في حياته
الكتابية ، أو مزجها معاً عند التصدى لموضوعات رواياته . ومن أبلغ
أومثلة على هذا المزج ما وضعه على لسانى حسين وشقيقه حسنين في
« بداية ونهاية » حين تحاورا حول مشكلتهما الخاصة العامة في أن
واحد :

« فالتمعت عينا حسنين العسليتين وقال :

— يجب أن نكون جميعا أغنياء ...

— وإذا لم يكن هذا ؟!

— إذن يجب أن نكون جميعا فقراء .

— وإذا لم يكن هذا؟!

فقال بحنق :

— إذن نثور ونقتل ونسرق ...

فابتسم حسين قائلا :

— هذا ما نفعله منذ آلاف السنين »^(٥٤)

هذه الفكاهة السوداء ، القاتمة ، الحزينة ، المعزوجة بالتحليل ، كانت سلاح أبطال تلك الروايات عند الشده ، مثلما كانت سلاحا شخصياً لمحفوظ عند اشتداد الحزن على مايجرى حوله ، ذلك الحزن السلبي الرومانتيكى على النفس وعلى الملايين الآخرين ، الذى عبر عنه حسين فى الرواية كما أوضحنا .

ونستخلص من الامثلة والآراء السابقة أن رؤية محفوظ القاتمة لم تجيء عفو خاطر بمقدار ما كان لها جذورها السياسية والاجتماعية ، وأنه مال إلى هذه الرؤية على نحو رومانتيكى يستلذ العذاب والحزن والمقاومة السلبية . ومن الصعب - والحال هذه - أن تكون رؤيته فى رواياته الثمانى واقعية كما شاع عن رواياته الخمس

الاجتماعية ، وإنما هي رؤية رومانتيكية في بعدها التاريخي والاجتماعي على السواء ، وجدت أساسها الفلسفي في أفلاطون وبرجسون على وجه الخصوص ، وفي النظرة الشعبية إلى القدر ومصاير البشر على وجه العموم . وليس معنى هذا أنها رؤية رومانتيكية خالصة ، فمثل هذه الرؤية الخالصة صعبة التحقيق والوجود ، وإنما معناه أنها رومانتيكية غالية ، بالرغم من وجود عناصر واقعية بداخلها ، ولاسيما في رواياته الاجتماعية (٥٥)

وهكذا كانت « بداية ونهاية » آخر روايات تلك المرحلة الثمان . فبعدها لم ينشر محفوظ رواية أخرى قبل ثورة ١٩٥٢ ، وكان قد شغل نفسه - كما أشرنا - بالكتابة للسينما منذ عام ١٩٤٥ ، وهي تجربة أفادته كثيراً ، وإن كانت فائدتها لم تظهر بصورة بارزة في تلك المرحلة مثلما ظهرت في مرحلة رشد الرواية العربية التي بدأت بثلاثيته المعروفة عام ١٩٥٦ .

نستطيع أن نستخلص مما سبق أن نجيب محفوظ ظهر على طريق الرواية وسط مناخ مشجع لها بشكل عام ، شجعه - في الوقت ذاته - على التضحية بالتخصص الأكاديمي في الفلسفة والتفرغ للكتابة الرواية التاريخية ، أو المستوحاة من التاريخ ، أولاً ، ثم كتابة الرواية الاجتماعية بعد ذلك . ومع هذا لم تكن طريق الرواية مهيأة تماماً أمامه ، فكان عليه - بالاشتراك مع بعض أبناء جيله - أن يكافح في

سبيل تمهيدها ، عن طريق المواظبة والدأب على الكتابة ، حتى استطاع في نهاية الفترة - موضوع دراستنا - أن يقدم ثمانى روايات متدرجة النضج ، تشكل أكبر رصيد لكاتب واحد في جيله خلال تلك الفترة . وقد عبر هو نفسه عن ذلك بقوله : سرنا في طريق ملء بالعثرات ، لأننا لم نجد تراثا روائيا نعتمد عليه . سبقنا جيل الرواد ، وقدم كل رائد عملاً أو عملين ، درسناهما بفطرة لا تستند إلى علم ، ودون أن نعرف مواقعها من التراث الروائى الضخم الذى كان مجهولاً لنا . وقمنا برحلة طويلة ، وارتطمنا بأخطاء بدائية ، وتخبطنا كمن يسير معصوب العينين . وكان علينا أن نفحص في واقعنا ، وأن ندرس فن الرواية وأن نؤلف في وقت واحد ،^(٥٦) ومع ذلك أنتج محفوظ في تلك الفترة أبرز ما أنتجه أبناء جيله مجتمعين ، وأنضجه ، وأكثره تماسكا . وبهذا الانتاج الغزير نسبيا أنهى مرحلة مرافقة الرواية في مصر ، وربما في العالم العربى كله ، ثم أدخل الرواية في مرحلة الرشد خلال الفترة التالية بعد ١٩٥٢ .

الصدى

في المقابلات الكثيرة التي أجراها الصحفيون مع نجيب محفوظ قبل فوزه بجائزة نوبل ، وبعدها ، إشارة متكررة إلى أنه قضى سنوات عديدة من حياته الأدبية دون أن يجد صدى إيجابيا عند النقاد . ومن الغريب أن مصدر الإشارة في جميع الحالات هو نجيب محفوظ نفسه .

ومن أبرز صور هذه الإشارة قوله :

« أول من كتب عنى سيد قطب وأنور المعداوى . كان هذا أول ما يكتب عنى فى عام ٤٨ ، ٤٩ ، منذ بدأت الكتابة عام ١٩٢٩ » (١) ، وقوله أيضا :

« اشتغلت سنوات طويلة دون أن أسمع نقدا يقدر ما أقوم به » (٢) لا اعتقد أن نجيب محفوظ على حق فى إشارته هذه إلى غبن النقاد له . وإذا كان هؤلاء أفاضوا - داخل مصر وخارجها - فى تقديره وتكريمه بعد ظهور ثلاثيته عام ١٩٥٧ فقد فعلوا ذلك عن حق ، لأن الثلاثية كانت قمة نصجه الروائى ، فى حين كانت الروايات التى سبقتها ، منذ عام ١٩٢٩ ، خطوات على الطريق . ومع ذلك لم يغبنه النقاد عند ظهور تلك الخطوات ، الواحدة بعد الأخرى ، وإنما تحمسوا له ، وشجعوه على الاستمرار ، ورفعوه إلى مكانة مرموقة لم

ينلها سواء من أبناء جيله الروائيين . ولم يأت الحماس والتشجيع
والنقد من أبناء جيله النقاد وحدهم ، وإنما أتى أيضا من أبناء
الجيل الأكبر سنا .

كيف كان ذلك ؟

يشير محفوظ إلى أن أول ماكتب عنه كان في عامى ١٩٤٨ ،
١٩٤٩ . وهذا غير صحيح ، لأن أول ماكتب عنه ظهر قبل ذلك التاريخ
بعشر سنوات على الأقل ، كما سنبين بعد قليل . كما يشير إلى أنه بدأ
الكتابة عام ١٩٢٩ ، أى عندما كان عمره ١٨ عاما . ولا حاجة إلى
التشكيك في صحة هذا التاريخ ، فهو يبدو صحيحا ، لأن أول مقال
نشره - كما مر بنا - كان في أكتوبر ١٩٣٠ . وأغلب الظن أنه قضى
أشهره ، وربما عاما ، في التدريب على الكتابة قبل أن يغامر بالظهور
على الناس .

وقد تميزت مرحلة البحث عن الطريق في حياته الأدبية ، من
١٩٣٠ إلى ١٩٣٩ ، بغزارة الإنتاج ، وتنوعه ، وتوزعه بين المقالة
والقصة القصيرة والترجمة ، على النحو الذى فصلناه من قبل . ولم
يكن من المؤلف - على أى حال - أن يقتنبه النقاد لثمار المرحلة مالم
تكن من النوع اللافت للنظر والانتباه . وهذا مالم تزعمه - أو تنبئ
عنه - مقالاته وقصصه الأولى ، التى لم تتجاوز - وقتها - المحاولات
الأولى للمؤلفة لناشئة الأدب .

غير أن المرحلة التالية ، من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ ، شهدت تطوراً ملحوظاً في إنتاج نجيب محفوظ . فقد استهلها بنشر روايته « عبث الأقدار » ، ثم داوم بعد ذلك على نشر الروايات - بشكل شبه منتظم - حتى تجمع له في نهاية المرحلة رصيد روائي يبلغ ثمانى روايات . وفي الوقت ذاته قل إنتاجه من المقالات إلى حد كبير ، وتضاعف في القصة القصيرة ، وانعدم في الترجمة . ومع ذلك كان انتقاله من المقالة والقصة القصيرة إلى الرواية انتقالاً طبيعياً ، غير مفاجئ ، لأن بعض مقالاته حمل بذور إنتاجه القصصى والروائى التالى ، ولأن كثيراً من قصصه القصيرة كان أقرب إلى الروايات المضغوطة . ومع ذلك أيضاً كانت روايات المرحلة الثمانى أهم ما أنتجه وأرقاه من الناحية الفنية ، مثلما كانت - في مجموعها - أهم وأرقى ما أنتجه أبناء جيله في تلك الفترة .

وكان من الطبيعى أن يأتى النقاد المتحمسون له من دائرة أبناء جيله ، مثل سيد قطب وأنور المعداوى اللذين أشار إليهما . وسرعان ما أصبح الاثنان على رأس قائمة المتحمسين والمشجعين له . ومع ذلك يلفت الانتباه أن ناقداً آخر مثل محمد مندور لم يلتفت إلى إنتاجه . وكان مندور - منذ عودته من بعثته قبيل ظهور أولى روايات محفوظ عام ١٩٣٩ - قد شغل نفسه بنقد نماذج من الروايات والمسرحيات الحديثة ، ولكننا لا ندرى سر تجاهله لروايات محفوظ خلال النصف

الأول من الأربعينيات على الأقل ، حين لم تكن السياسة قد شدته إلى معامها بعد .

غير أن أبناء الجيل الأكبر سناً من الأدباء ، من طراز العقاد وطه حسين والمازني وأحمد أمين والزيات ، لم يكونوا متفرغين للكتابة عن إنتاج أبناء الجيل الأصغر سناً مثل نجيب محفوظ ، ولا كانوا أيضاً قريبين من الإنتاج الروائي عند هؤلاء قريبهم من إنتاج الآخرين في الشعر بصفة خاصة . ومع ذلك تبين من بعض الرسائل التي نشرت مؤخراً لنجيب محفوظ أن العقاد والمازني ومحمود تيمور امتدحوا رواياته الأولى خلال الأربعينيات ، وأن جائزة مجمع اللغة العربية أوشكت أن تضيق منه لولا وقوف العقاد والمازني في صفه ، وأن العقاد سئل يوماً عن « القصاصيين الثلاثة الأول فقال : الحكيم وتيمور والعبد لله » على حد تعبير محفوظ في إحدى رسائله إلى صديقه ادهم رجب^(٣) . وقد مرّ بنا كيف نشر له سلامة موسى أولى مقالاته وقصصه ورواياته بمجلته « المجلة الجديدة » . وكذلك فعل الزيات في مجلتيه : الرسالة والرواية . ثم حذا حذوهما أحمد أمين في مجلته « الثقافة » . وبذلك أتيح لنجيب محفوظ - منذ بداية حياته الأدبية - أن ينشر أعماله القصيرة وبعض أعماله الطويلة في أهم مجلات المرحلتين في الفترة من ١٩٣٠ إلى ١٩٥٢ .

وحين بدأت مجلة « الرواية » في نشر قصصه القصيرة عام ١٩٣٧

درج الزيات - كعادته مع الناشئين - على وضع اسمه مسبقا بلقب « الأديب » ، وبعد أقل من عامين أحل محله لقب « الأستاذ » الذى كان يضعه قبل أسماء الراسخين والمرموقين ، فكأنه رقاہ إذن من « الأديب » إلى « الأستاذ » فى زمن قياسي^(٤) . ولما أوقف الزيات « الرواية » بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية وأزمة الورق ، دمجها فى شقيقتها « الرسالة » ، واستمر فى النشر لنجيب محفوظ والنشر عنه أيضا .

خلال سنى الحرب العالمية تلك فاز نجيب محفوظ بجائزتين كان المحكومون فيهما من شيوخ الأدب وأعلامه . وفى عام ١٩٤٠ أعلنت مجلة « الثقافة » عن مسابقة لكتابة قصة طويلة فى موضوع مصرى أو شرقى على حد تعبير الإعلان^(٥) . ولما أعلنت نتيجة المسابقة كان نجيب محفوظ أحد الفائزين فيها ، عن روايته « رادوبيس » . وقسمت الجائزة (٥٠ جنيها) مناصفة بينه وبين الفائز الآخر ابن جيله على أحمد باكثير الذى تقدم بروايته « سلامة القس » وفى عام ١٩٤٢ نظمت وزارة مسابقة للرواية كان محفوظ من الفائزين فيها عن روايته « كفاح طيبة » . وبعد الحرب نظم مجموع اللغة العربية مسابقة أخرى عام ١٩٤٦ ، فاز فيها محفوظ عن روايته « خان الخليل » . وفى هذه المسابقات الثلاث كان المحكومون من أبناء الجيل الأكبر سنا ، ممن يشكلون السلطة الأدبية العليا - إذا صح التعبير .

ومن المعروف أن هذه السلطة العليا تملك - بحكم مواقع أفرادها ومكانتهم - أن تقبل أوراق الأديب الجديد أو رفضها . وقد قبلت أوراق نجيب محفوظ على أى حال ، لا بالنشر له فى المجلات المرموقة وحسب ، وإنما بتقدير إنتاجه فى المسابقات التى تقدم إليها أيضا . وعن طريق هذه وتلك أصبح معتمدا لدى المؤسسة الأدبية ، وبقي أمامه أن يواصل خطاه ومحاولاته على طريق ذلك الجنس الأدبى المركب - جنس الرواية - الذى يتطلب الدأب والمثابرة ، ولاسيما فى عهد لم يكن فيه قد نضج أو استقر بعد .

ولعلنا نسمى هذا التقدير الصريح لنجيب محفوظ من أبناء الجيل الأكبر سناً وعياً غير ملعن بقيمة إنتاجه ، واعترافا. ضمنيا بموهبته وجديته . ولكن الوعى الملعن جاء من أبناء جيله ، وحمل اعترافا صريحا به وبأوراقه . وإذا كان « الوعى غير الملعن » ذلك رافق نجيب محفوظ منذ بداية ظهوره على صفحات « المجلة الجديدة » عام ١٩٣٠ ، فهذا « الوعى الملعن » رافقه منذ ظهور أولى رواياته عام ١٩٣٩ .

ما حدود هذا الوعى الملعن ؟ وكيف تطور ؟
هذا ما يهمننا ببيان ، حتى نرى إلى أى مدى خدم الروائى من الناحية الفنية ، وخدم الرواية من الناحية الاجتماعية .
وسوف نتبين هذا الوعى الملعن بالرجوع إلى المجلات المهمة

بالأدب ، والصحف ، في مرحلة الأخطو على طريق الرواية عند نجيب محفوظ ، أى في الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ . وقد اهتمتينا - على صفحات تلك المجلات - إلى ٢١ مقالة تحمل مظاهر الوعي المعلن ، وتتراوح بين العرض والنقد . وقد ظهرت في مجلات ثقافية عامة (المقتطف) وأخرى أدبية (الرسالة ، الكاتب المصرى ، الأديب ، الكتاب ، الأديب المصرى) ، فضلا عن مجلة عامة ذات صفة سياسية هي « الفكر الجديد » ، وأخرى ذات صبغة عامة هي « الرايو المصرى » ، بالإضافة إلى جريدة « منبر الشرق » . ومن الواضح أن هذه المجلات والصحف التسع لا تقتصر على مصر ، أى أن نجيب محفوظ حظى ببعض الاهتمام في الأقطار العربية ، الأخرى بالقدر الطاقى في تلك المرحلة ، على الرغم من أن قصصه القصيرة - على سبيل المثال - كانت تظهر في المجلات الأدبية الواسعة الإنتشار في الأقطار العربية ، مثل : الرسالة ، الرواية ، الثقافة ، وعلى الرغم أيضا من أن بعض مقالاته في المرحلة السابقة نقلتها بعض المجلات خارج مصر ، مثل « الحديث » في سورية ، نقلا عن « المجلة الجديدة »^(١) .

ومن الملاحظ أن المقالات الإحدى والعشرين المذكورة شملت روايات تلك المرحلة الثمانى ، كما شملت مجموعته القصصية الأولى « همس الجنون » ، مما يؤكد - على الأقل - أن هذه المجموعة لم

تظهر عام ١٩٣٨ ، كما هو ثابت في بيان مؤلفات نجيب محفوظ ،
وتواريخ نشرها ، الذى يوجد - عادة - في آخر كل كتاب من كتبه . وقد
لاحظ ذلك الدكتور عبدالمحسن بدر الذى واجه محفوظ بملاحظته
فاعترف بها ، وفسرها بأن أغلب قصص المجموعة كان لابد أن ينشر
عام ١٩٣٨^(٧) . ولكن هذا تفسير غير مقنع في الحقيقة ، لأن العبرة
بتاريخ النشر لا بتاريخ الكتابة . وقد نشر محفوظ بعض قصص
المجموعة - لأول مرة - في المجلات الأدبية ، مثل الرسالة والثقافة ، في
الأربعينيات ، وكانت آخر قصة نشرها هي « همس الجنون » التى
حملت المجموعة عنوانها . فتاريخ نشرها قبل ظهور المجموعة هو ١٩
فبراير ١٩٤٥^(٨) . ولو كان كتبها قبل عام ١٩٣٨ ثم نقيها عام
١٩٤٥ ، فهذا أمر لا يخص تاريخ الأدب الذى يعتد دائما بتاريخ
النشر ، لا بتاريخ الكتابة ، ولا نعتقد أن المقالات الإحدى والعشرين
التي ظهرت عن نجيب محفوظ في تلك المرحلة تعمدت تجاهل مجموعته
القصصية . وما كان كتاب تلك المقالات - كما سنرى - ليتجاهلها في
الوقت الذى تتبعا فيه إنتاج صاحبها ، وتعاطفوا معه . وسوف نأخذ
مقالة الأديب العراقي غائب طعمة فرمان عنها عام ١٩٤٩ قرينة على
ظهورها في العام ذاته أو العام الأسبق . وأغلب الظن أن محفوظ جمع
قصصها ونشرها في كتاب عام ١٩٤٨ ، وليس عام ١٩٤٧ كما رجح
الدكتور بدر .

تقودنا هذه الواقعة إلى واقعة أخرى مشابهة يحسن أن نناقشها بدورها قبل أن نمضى في دراسة المقالات الإحدى والعشرين . فالبيان الذى درج على الظهور في آخر صفحات كتب نجيب محفوظ يضع أمام رواياته الثماني الأولى التواريخ التالية :

- ١ - عبث الأقدار ١٩٣٩
- ٢ - رادوبيس ١٩٤٣
- ٣ - كفاح طيبة ١٩٤٤
- ٤ - القاهرة الجديدة ١٩٤٥
- ٥ - خان الخليلي ١٩٤٦
- ٦ - زقاق المدق ١٩٤٧
- ٧ - السراب ١٩٤٨
- ٨ - بداية ونهاية ١٩٤٩

وإذا أخذنا بمقياس تاريخ الكتابة الذى اتبعه محفوظ مع « همس الجنون » لتبين لنا أن « رادوبيس » كتبت بعد شهر مارس ١٩٤٠ الذى أعلنت فيه مجلة « الثقافة » عن مشابقتها ، وأن « كفاح طيبة » كتبت عام ١٩٤٢ الذى نظمت فيه وزارة المعارف مسابقتها . ومع ذلك لم يأخذ محفوظ هنا بتاريخ الكتابة ، وإنما أخذ بتاريخ النشر . ثم عاد فقدم « القاهرة الجديدة » على « خان الخليلي » على أساس تاريخ الكتابة . وهذا أمر مريب ، لأن ما نشر من مقالات عن رواياته قَدَّم

« خان الخليلي » على « القاهرة الجديدة » على أساس تاريخ النشر .
ولا يحل المشكل إلا التمسك بتاريخ النشر ، لأنه يضع التسلسل
العلني للروايات في موضعه الطبيعي المؤكد . وهذا ما ظهر عند
الكتاب والنقاد في تعقيباتهم على الروايات السابقة .

نعود إلى هؤلاء الكتاب والنقاد ، وهم بترتيب ظهور مقالاتهم :
محمد جمال درويش ، وديع فلسطين ، سيد قطب ، أحمد عبدالغفار ،
سعيد العريان ، سهيل إدريس ، أديب مروة ، محمد فهمي ، غائب
فرمان ، أحمد صالح ، أنور المعداوي ، ثروت أباطة ، زكي
المحاسني ، محمد عبدالغنى حسن . ومعظمهم من أبناء جيل نجيب
محفوظ ، وليس فيهم أحد من الجيل الأسبق ، وبعضهم كتب قصصا
(العريان وصالح وفرمان وأباطة) تراوحت مقالاتهم بين العرض
الموجز (خمس مقالات) والنقد (١٦ مقالة) . وسوف نتناول هذه
المقالات على أساس الترتيب الزمني لظهور الروايات المحفوظية التي
كانت موضوعاً لها ، وليس على أساس ترتيب ظهور المقالات ذاتها ،
وكذلك الحال فيما كتب عن مجموعته القصصية « همس الجنون » .

١ - عبث الاقدار :

ظهرت في أول سبتمبر ١٩٣٩ ضمن عدد خاص بها من « المجلة
الجديدة » . وبعد نحو شهر نشرت « الرسالة » تعريفا موجزا بها
وبكاتبها ، يحمل عنوانها وتوقيع محمد جمال الدين درويش^(١) .

واستهل الكاتب مقاله بقوله :

« القاص نجيب محفوظ شاب حديث العهد بالقصة ، ولكنى أعدده في الصف الأول ، ومن المبرزين فيها ، وخاصة في القصة القصيرة . وإقاصيصه في مجلة الرواية تؤيد ما ذكرت ، وتجعلنا نشد على يده إعجابا بفنّه ، وتهنئة بفوزه ، واستبشاراً بمستقبل في عالم القصة » . وعلى هذا النحو من الحماسة والإعجاب مضى الكاتب غير المعروف في عرضه الخاطف لرواية « عبث الأقدار » ، مشيراً إلى ذوق مؤلفها الخاص ، وتأثره بطريقة محمود تيمور في الكتابة ، ومحلية تصويره ، وسهولة أسلوبه ، وحيوية وصفه ، وتشويق بنائه . ومع أنه لم يضرب أى مثال على أحكامه العمومية هذه ، ولا شرح إشارته إلى تأثر محفوظ بتيمور ، وهى إشارة مضللة ، فقد أشار أيضاً إلى أن الرواية لا تخلو من الهنات والمآخذ التى تغتفر لصاحبها على حد قوله . ومع أنه لم يبين هذه الهنات والمآخذ ، أو يعطى للقارئ فكرة عن موضوع الرواية التاريخية ، فقد حاسب محفوظ على سوء الطبع وكثرة الأغلاط الطباعية . وكان أولى به أن يحاسب الناشر لا المؤلف ، ولكنه اختتم عرضه التعريفي الخاطف المجامل عموماً بقوله : « أمل أن تلقى عبث الأقدار من الرواج ما هى أهل له . وهى خليقة بالعناية والاعتبار » .

كان هذا التعريف الموجز بالرواية وكاتبها وحيداً في بابهِ على أى حال . فلم يظهر بعده أى صدئ آخر معلن حتى نهاية الفترة . وظلت

الرواية طى النسيان حتى انتشلها النقاد بعد عام ١٩٥٢ . بل إن النقاد الذين تعرضوا لروايات محفوظ التالية خلال تلك الفترة لم يذكروا « عبث الأقدار » بالخير أو بالشر . ويبدو أن درويش كان معجباً بمحفوظ ، متتبعا لقصصه القصيرة ، فهو أول وآخر من ذكرها في تلك المرحلة . ولكن من الملاحظ أنه لم يستخدم كلمة « رواية » في وصف « عبث الأقدار » ، وإنما استخدم كلمة « قصة » الشائعة وقتها .

٢ - رادوبيس :

شارك محفوظ بمخطوطة هذه الرواية في مسابقة أعلنت عنها مجلة « الثقافة » في ١٢ مارس ١٩٤٠ . وفي ٢٥ فبراير ١٩٤١ نشرت المجلة نتيجة المسابقة وكان محفوظ أحد الفائزين . ولكن الرواية لم تطبع إلا بعد عامين . ومع ذلك لم يظهر لها صدى علني مكتوب إلا عندما طبعت للمرة الثانية عام ١٩٤٧ . ففي ٥ سبتمبر من ذلك العام نشرت صحيفة « منبر الشرق »^(١٠) مقالاً عنها لوديع فلسطين . وفي مستهل مقاله وصفها الكاتب بأنها قصة رائعة ، ثم لخصها ، وعقب على التلخيص بأنه لم يجد ما « يخرج الرواية من طابعها الفرعوني إلى طابع العصر الحديث » ، وإن كان وجد « بضعة أخطاء في النحو » . ولكن « روعة السياق وجمال التعبير وسلاسة التفكير وقوة المنطق وجودة الحبكة » تمسك بتلابيب الرواية . واختتم مقاله بأن الرواية

تستحق الترجمة ومزاحمة روايات الغرب ، وفيها شبه كبير بمسرحية
« روميو وجوليت » لشكسبير .

ومضى على هذا المقال أكثر من عام قبل أن يظهر عنها تنويه آخر .
ففى شهر أكتوبر ١٩٤٨ نشرت مجلة « الكتاب »^(١١) مقالات تعريفية
موجز بدون توقيع (نرجح أن كاتبه هو محمد عبدالغنى حسن الذى
كان يعرض الكتب بالمجلة وقتها) تحت عنوان « رادوبيس وزقاق
المدق » . ومع أن التعريف جاء فى مناسبة ظهور « زقاق المدق » فقد
كانت إشارته إلى « رادوبيس » موجزة على النحو التالى :

« ومن آثاره (إشارة إلى محفوظ) التى أخرجها قريبا الطبعة
الثانية من رواية « رادوبيس » التى استوحاها من حياة مصر فى أقدم
عصورها ، وهى قصة الحب الذى ارتفع بالفتاة الريفية الحسنة
« رادوبيس » الفاتنة التى غرر بها نوتى ، فعبثت بالحياة والناس ،
إلى أن تحتل قلب فرعون ، فيستسلم إلى سحر جمالها ، وتظفر بكل
إعجابه حتى ينتهى ذلك إلى مأساة اليمة . وقد عرض المؤلف صورا
لما أحاط بهذا الحب من عوامل الغدر فى شخصية « طاهو » رئيس
الحرس ، والكراهية فى نفوس الكهان ، ثم الثورة فى قلوب الشعب » .
ومع أن هذا التعقيب لم يستخدم كلمة « قصة » فى وصف الرواية
فلم يضيف شيئا إلى المقال السابق . ولم يظهر عن الرواية شئ آخر
حتى نهاية الفترة .

٣ - كفاح طيبة

فاز محفوظ بهذه الرواية - كما أشرنا من قبل - في مسابقة وزارة المعارف عام ١٩٤٢ ، ولكنها لم تظهر في كتاب إلا في عام ١٩٤٤ .
وهي آخر عهده بالرواية التاريخية . وتدور - كزميلتيها التاريخيتين - في مصر الفرعونية ، وتصور نضال المصريين من أجل طرد الغزاة الهكسوس ، ويوجد شمالها بجنوبها ، فتظهر « طيبة » كعاصمة للبلد الموحد المحرر .

ولا ندرى في أى شهر ظهرت الرواية ، ولكننا ندرى أن « الرسالة » نشرت في أوائل أكتوبر ١٩٤٤ مقالاً نقدياً مطولاً عنها ، بعنوان « كفاح طيبة »^(١٢) ، بقلم سيد قطب ، الذى حاول في الاعوام القليلة السابقة أن يتخصص في النقد الأدبى .

استهل قطب مقاله الحماس بقوله :

« أحاول أن أتخلف في الثناء على هذه القصة ، فتغلبنى حماسة قاهرة لها ، وفرح جارف بها ! هذا هو الحق ، أطلع به القارئ من أول سطر لاستعين بكشفه على رد جماح هذه الحماسة ، والعودة إلى هدوء الناقد وأتزانه » .

ثم روى قصة هذه الحماسة الغامرة : ورد أسبابها إلى سابق افتقاده للكتب التاريخية التى تعلم الناشئة حب الوطن الحقيقى ،

حتى ظهر كتاب « على هامش التاريخ المصرى القديم » لعبدالقادر حمزة ، ففرح به مثلما فرح بقصة « كفاح طيبة » . وأشار إلى أن الكتابين يقدمان نموذجاً للطبع القومى الذى لا بد منه فى الأدب ، ولا سيما فى الشعر والقصة ، وأن رواية محفوظ بالذات تؤكد ضرورة ديمومة الأدب القومى الذى يأخذ من التاريخ والخصال القومية ، حتى « تصبغ حياة أحسن وتحتمس ورمسيس ونفرتيتى وأمثالهم فى منال كل تلميذ صغير وكل طالب كبير ، بل أن تعود أساطير حية للأطفال فى اليهود ، بدن الشاطر حسن وجودر ، وحسن البصرى ، والورد فى الأكمام » على حد تعبيره .

وأضاف قطب :

« قلت هذا كله فى عشرات المقالات . واليوم أتلفت فأجد بين يدي القصة والملحمة ، كلتاهما فى عمل فنى واحد ، فى « كفاح طيبة » . فهى قصة بنسقتها وحوادثها ، وهى ملحمة - وإن لم تكن شعرا ولا أسطورة ! - بما تفيضه من وجدانات ومشاعر ، لا يفيضها فى الشعر إلا الملحمة ! هى قصة استقلال مصر بعد استعمار الرعاة على يد « أحسن » العظيم ، قصة الوطنية المصرية فى حقيقتها بلا تزيد ولا ادعاء ، وبلا برقشة أو تصنع ، قصة النفس المصرية الصميمة فى كل خطرة ، وكل حركة ، وكل انفعال » .

ثم قدم تلخيصا وافيا لتطور أحداث الرواية ، أو ما سماه « هيكل القصة » . ولكن القصص ليست هيكلها العام - كما يقول - فأين العمل الفني فيها كما يتساءل ؟ ويجب بقوله « إن العمل الفني هو الذى لا يمكن تلخيصه . وقيمته فى هذه القصة لا تقل عن قيمتها القومية » ثم يضيف « إن كل شخصية من الشخصيات فى هذه القصة لهى شخصية إنسانية وشخصية مصرية فى آن . وإن كل موقف من مواقفها لهُو الموقف الطبيعى الذى ينتظر من الأدميين المصريين . وإن السياق الفني لهُو السياق الذى يلحم الدقة الفنية بجانب الهدف القومى ، بلا مغالطة ولا ضجة ولا بريق » . ومع أنه يثنى على موضوعية رسم الشخصيات بحيث لا يقلل من شجاعة الرعاية ، ولا يستمر مواطن الضعف المصرية ، فهو لا يقدم الأمثلة على صحة ما يقول ، وإنما « يعمم » الأحكام دون تخصيص ، حتى وهو يقول عن رسم المؤلف لشخوص الرواية : « لم يجعأ المصريين شعبا من الملائكة ولا من الشياطين . ومرة واحدة أو مرتين جاوز بهم طاقة البشر ، ولكن بعد تهيئة وتمهيد » .

واستطرد قطب بعد ذلك فى بيان حيوية التصوير ورسم الشخصيات ، مثنيا على تعبير المؤلف عن الشعور القومى والطابع الإنسانى عند هذه الشخصيات ، مستحسنا « التنسيق الفني » الذى يشيعه المؤلف فى الرواية ، « بريشة متمكنة ، ويد ثابتة ، تبدو

عليها المراتنة ، والثقة بمواضع التصوير والتلوين » ثم أضاف : « ولا أحب أن يفهم أحد من هذا أن مؤلف « كفاح طيبة » قد بلغ القمة الفنية . فهذا شيء آخر لم يتهياً بعد . إنما أنا أنظر إلى المسألة من ناحية خاصة ، ناحية تحقيق هدف قومي جدير بعشرات القصص والملاحم . فإذا استطاع فنان أن يحقق هذا الهدف ، دون المساس بالطابع الإنساني والطابع الفني ، وبلا تزوير في المواقف والعواطف ، أو تزوير في وقائع التاريخ ، فذلك توفيق يشاد به بكل تأكيد . وفي هذه الحدود أحب أن يعنى هذا المقال » .

غير أن الناقد أشار إلى ما سماه « بعض الأخطاء اليسيرة » في الرواية ، وكلها تتعلق بالتاريخ لا بالفن ، وهى أن عجلات الحرب التى استخدمها الرعاة لم تكن تكنولوجيا جديدة عليهم ، وأن اسم أحمس ليس مشتقاً من الحماسة ، وأن بلاد النوبة كانت تسمى في ذلك العهد بلاد بُنت أى الذهب ، وأن حكم الرعاة بلغ نحو ٥٠٠ عام وليس ٢٠٠ عام كما ذكر المؤلف . ولكنه عاد إلى الإشادة بالرواية ومؤلفها . واختتم مقاله - مثلما استهله - بعبارة حماسية قال فيها : « لو كان لى من الأمور شيء لجعلت هذه القصة في يد كل فتى وكل فتاة / ولطبعتها ووزعتها على كل نيت بالمجان ، ولأقمت لصاحبها - الذى لا أعرفه - حفل من حفلات التكريم إلى لا عداد لها في مصر ، للمستحقين وغير المستحقين » .

وبالرغم من اللهجة الحماسية التى كتب بها الناقد مقاله ، وانطباعية أحكامه ، فقد وضع يديه على الكثير من الجوانب الدالة فى الرواية ، مثل تلاحم المحلى مع الإنسانى فى الأفكار والشخصيات ، والتركيز على الشعور القومى ، وحيوية التصوير . وإذا كانت الهنات الأربعة التى أوردها مشكوكا فى صحتها على نحو ما عبر عنه صلاح ذهنى فى خصومته معه ، فهناك هنات أخرى فى الرواية ، أخطر وأعم ، لم يشر إليها قطب . وعلى رأسها تلك الميلودراما التى تتحكم فى أحداث الرواية فلا تدع للمواقف نموا طبيعيا مقنعا ، ولا تبرر الأحداث المتتالية تبريرا فنيا يقوم على حكم الضرورة . ومع ذلك ، ثائرة الكاتب الناقد صلاح ذهنى فدخل - بسببها - مشادة ساخنة مع الناقد ، وفى هذه المشادة نفى خطأ محفوظ ، وانحاز إلى وجهة نظره ، ولكن النقاش احتدم بينه وبين قطب - لأسباب شخصية أخرى - على مدى أسابيع عقب نشر مقال الأخير (١٣) .

٤ - خان الخليلى :

تعد - فى تسلسل النشر - أولى روايات محفوظ الاجتماعية ، مع أنه كتبها - كما ذكر فى أحاديثه - قبل « القاهرة الجديدة » . كما تعد أولى رواياته الواقعية إذا عدنا الروايات التاريخية الثلاث الأولى روايات رومانتيكية ، من حيث الرؤية والصياغة .

وقد ظهر عنها أربعة مقالات ، أولها لناقد مغمور هو أحمد

عبدالغفار نشره بمجلة «الراديو المصرى» فى سبتمبر ١٩٤٥ ،
والآخر لوديع فلسطين نشرته جريدة « منبر الشرق » بعد أقل من
شهر ، والثالث للأديبة السورية وداد سكاكينى ، والآخر لسيد قطب
فى « الرسالة » بعد شهرين .

استهل عبدالغفار مقاله القصير بحماسة قريية من حماسة قطب ،
فقال :

« هذه القصة الجديدة « خان الخليل » للأستاذ نجيب محفوظ من
عيون القصص الحديثة . فهذا الكاتب موهوب بلا ريب ، له خيال
منسرح يأتمر بأمره ، وسيادة على التعبير الجميل تسترعى النظر ،
مع دقة فى التفصيلات ، وحبكة وأناقة ، ومقدرة فى التحليل والعرض
مما لا يتوفر إلا لقليلين . هذا الكاتب ، وبعض يسير من كتاب
الشباب ، أصبحوا فى الفن طبقة ، وفى التفكير مدرسة . وسيصبحون
من سادة الفكر والقلم النابهين . إن هذه القصة زاخرة بكل ما يرجى
لل قصة الجيدة من مطالب : أشخاصها واضحة ، متسقة الروح ،
ميسرة فيها أسباب التحليل النفسى الصادق . وجوادتها مترابطة
متوازنة متلاحقة . والأفكار التى طواها المؤلف فيها حديثة متقدمة ،
اتصلت بالعلم أو بالفن أو بالاجتماع » (١٤) .

ثم قدم الناقد ملخصا موجزا للرواية استنتج منه - فى النهاية -
أنها « من خير القصص الحديثة موضوعا وعرضا وخيالا وبيانا » .

وعلى هذا النحو سار وديع فلسطيني في مقاله التعريض القصير ،
فأشاد بما أوتيّه محفوظ من خيال خصب وعين نافذة وقلم طبع ومادة
وفيرة ، وما برع فيه من تصوير للحى المشهور . وبعد أن يلخص
قصة المأساة التى يصورها المؤلف يعود إلى الإشارة بالوصف الرائع
لجو العام فى الرواية ، وجلاء المعانى والخبرة بخوارج النفس ، مما
جعل الرواية « تزاوجا بين السخرية والجد وجماعا بين اللهو والعبر .
وهو فى هذا وذاك لا يخلو من فكاهة مستملحة ودعابة طريفة » (١٥) .
وأما مقال وداد سكاكين القصير فكان إعجابا بمحفوظ وإشادة
برؤيته .

جاء بعد هذا المقال مقال - أكثر تحليلا وطولا وحماسة - لسيد
قطب ، استهله بقوله :

« هذه هى القصة الثالثة للمؤلف الشاب ، سبقتها قصة
« رادوبيس » وقصة « كفاح طيبة » وكتاهما قصتان معجبتان
مستلهمتان من التاريخ المصرى القديم . ولكن هذه القصة الثالثة هى
التي تستحق أن تقرد لها صفحة خاصة فى سجل القصة المصرية
الحديثة . فهى منتزعة من صميم البيئة المصرية فى العصر الحاضر ..
إنما تستحق هذه الصفحة لأنها تسجل خطوة حاسمة فى طريقنا إلى
أدب قومى ، واضح السمات ، متميز المعالم ، ذى روح مصرية
خالصة من تأثير الشوائب الأجنبية - مع انتفاعه بها - نستطيع أن

نقدمه - مع قوميته الخاصة - على المائدة العالمية ، فلا يندغم فيها ، ولا يفقد طابعه وعنوانه ، في الوقت الذى يؤدى رسالته الإنسانية ويحمل الطابع الإنسانى العام ، ويساير نظائره فى الآب الأخرى . ويغض النظر عن سهو الناقد عن رواية « عبث الأقدار » ، فقد كتب مقاله - كما يتضح من استهلاله - بذات الحماسة التى كتب بها مقاله السابق عن « كفاح طيبة » . ولكنه أوضح فى هذا المقال ما سبق أن أجمله عن الأدب القومى ذى الروح المصرية الخالصة والطابع الإنسانى العام . ويتبين من هذا التوضيح أنه وجد فى نجيب محفوظ مثالا لما يجب أن يكون عليه الأدب القومى .

استطرد قطب بعد ذلك فى تلخيص « خان الخليلى » ، على الرغم من اعتقاده بأن « القصة » لا سبيل إلى تلخيصها بوجه عام حتى لا تبدو هيكلًا عظميا . ولكنه من خلال التلخيص يبدو حريصا على الإشارة إلى بعض دعائم الرواية وأعمدها ، مثل سخرية الأقدار ، والدوران حول حياة أسرة متوسطة ، زمن الحرب الثانية ، والاعتداد بالفواجع كملح بارز على وجه الحياة . ثم خلاص من التلخيص إلى الإشادة بتوفيق المؤلف فى إبراز الملامح والقسمات الجزئية ، ومسيرة الحياة بصورة طبيعية بسيطة عميقة ، منتفعا فى ذلك بالتحليل النفسى . وأشار إلى براعة الرواية فى التعبير عن ضعف الإنسانية فى قبضة القدر الجبار . واختتم مقاله فأشار - مرة أخرى - إلى أن هذه

الرواية في تصويرها لحياة أسرة ، وجعلها حياة المجتمع في فترة حرب
إطاراً للصورة ، قد سارت في الطريق التي اختطته رواية « عودة
الروح » لتوفيق الحكيم ، ولكنه وجد أن الملامح المصرية الخالصة في
« خان الخليل » أوضح وأقوى ، وأن بساطة الحياة وواقعية العرض
ودقة التحليل هي أفضل ما في رواية محبظ ، بل إنها نجت من
الاستطرادات الطويلة في « عودة الروح » .

وعن طريقته في المقال السابق عن « كفاح طيبة » أنهى قطب هذا
المقال بقوله :

« كل رجائي ألا تكون هذه الكلمات مثيرة لغرور المؤلف الشاب
المرجو - في اعتقادي - لأن يكون قصاص مصر في القصة الطويلة .
فما يزال أمامه الكثير لتركيز شخصيته ، والاهتمام إلى خصائصه ،
واتخاذ أسلوب فني معين تؤسم به أعماله ، وطابع ذاتي خاص تعرف
به طريقته . وبعض هذه الخصائص قد يخذ في البروز والوضوح في
قصصه السابقة وفي هذه القصة ، وهي الدقة والصبر في رسم
الحواليج والمشاعر وتسجيل الانفعالات المتوالية ، والبساطة والوضوح
في رسم صورة لحياة أبطاله . والبقية تأتي إن شاء الله ! » (١٦) .
كان هذا المقال النقدي الانطباعي وحيداً ، لم يتله آخر بالتعريف
أو التقييم ، مثلما كان المقال السابق عن « كفاح طيبة » ، ولكن
الرواية ذاتها كانت نهاية مرحلة وبداية مرحلة ، ودع فيها محفوظ

التاريخ القديم واستقبل التاريخ المعاصر . ولكنه لم يودع الاهتمام بالتفاصيل الذى ظهر عنده منذ البداية ، ولالغة الحوار الإنشائية التى ظهرت فى روايته الثلاث الأولى ، وكانت أقرب إلى الترجمة لأفكار الشخصيات ، ولا تلك الرؤية المأسوية للحياة التى امتدت إليه من قصصه القصيرة الأولى . ومع أن الرواية تحمل عنوان الحى المشهور بهذا الاسم فى القاهرة ، فلم تعمل باسمه ، وظلت صورة الحى فيها باهتة إلى حد كبير . ومع أنها أيضا توحى بجماعية الشخصية فقد ظلت أقرب إلى رواية الشخصية الواحدة (التى مثلها أحمد عاكف) ، وهى شخصية وصفها الراوى - العليم بما تخفى الصدور - بأن صاحبها « جعل منه عجزه عن النجاح عدوا للعالم ، فجعل منه عجزه عن المرأة عدوا للمرأة » على حد تعبير سيد قطب . ومع أن رسم المؤلف للشخصيات الأخرى الكثيرة فى الرواية تفاوت بين القوة والضعف ، فهذا التفاوت يصحب الروائى فى بداية حياته الأدبية عادة ، حتى يتمكن من صنفته ويرسخ فى حرفته .

٥ - القاهرة الجديدة

ظهرت عام ١٩٤٦ مترسمة خطى سابقتها فى تصوير المجتمع القاهري . وكانت من أكثر روايات محفوظ - فى تلك الفترة - حظوة عند النقاد والمنوهين بالكتب الجديدة . كما كانت أول رواية له تجد صدق تعريفيا ونقديا فى الأقطار العربية الأخرى . فقد ظهر عنها

أربعة مقالات ، ثلاثة منها في القاهرة والرابعة في بيروت .
أما المقالة الأولى فكانت تعريفية قصيرة لحمد سعيد العريان ،
نشرت في مجلة « الكاتب المصرى » في يوليو ١٩٤٦ . واستهلها الكاتب
باستغراب أن يكون عنوانها عنوان رواية ، أو « قصة » على حد تعبير
المصطلح الشائع في تلك الفترة ، ولكن ذلك بعض فن نجيب محفوظ
على حد تعبير الكاتب الذى أخذ في كيل الثناء عليه . فهو - أى
محفوظ - فنان مطبوع ، وقاص له خصائصه الفنية ، له عين ترى
مالا تراه الأعين ، وأذن تسمع ، ونفس ، وخاطر يفعل بكل ما يرى
وما يسمع وما يحس . ويعد أن أشار - على نحو عابر - إلى رواية
« خان الخليلي » استطراد في الحديث عن تفوق الحس المكاني عند
محفوظ ، وبراعته في رسم جغرافيا الناس ، لا جغرافيا المكان ، كما
توحى عناوين قصصه . بل وصفه بأنه « الجغرافى الفنان » .
وأضاف العريان :

« هى قصة إذن يصف بها القاهرة الجديدة على أسلوبه في فهم
جغرافيا الناس في هذا الجيل من الشباب والشابات الذين يعيشون
على ظهر هذه الأرض التى تسميها الجغرافيا القديمة « القاهرة » ، في
هذا الجو العاصف من الآراء والترعات الجديدة التى تلف حياة
الشباب والشابات ، بل الشيوخ والشيخات أيضا في هذه
الأيام » (١٧) .

مع أن الكاتب لم يجب عن تساؤله حول موضوع الرواية ، تاركا
الجواب لكل قارئ على حد تعبيره ، فقد أنهى مقاله بقوله :

« تمنيت لو خلت هذه التحفة الفنية البديعة من بعض الهنات في
أسلوب القول ، وفي الإعراب والبيان ، ولكنها هنات ضئيلة لا تبخس
قيمة هذه التحفة التي تستحق التنويه والإعجاب » .

وهكذا انتهى المقال دون بيان الهنات المشار إليها . ومن الواضح
أنها هنات أسلوبية ولغوية . أما الهنات الفنية التي شغل بها نقاد
المرحلة التالية ، مثلما شغل بها سهيل إدريس وسيد قطب - كما
سنرى - فلم تكن مما يؤرق العريان .

بعد شهرين نشر الكاتب اللبناني سهيل إدريس مقالا بمجلة
« الأديب »^(١٨) عرض فيه للرواية ومحاسنها ونواقصها . واستهله
بقوله :

« شغلت هذه الرواية الجديدة فكري كما لم تشغله رواية من قبل .
فقد ظلت حوادثها تتقلب على ذهني . وبقي أبطالها يبرزون لمخيلتي
ردحا من الزمن ، لا لأن الرواية جميلة - وهي لا شك كذلك - وإنما
لأنها غنية . فهي غنية بالحوادث ، وغنية بالتصوير ، وغنية بالتحليل
النفسى . وهذا الغنى جدير بأن يشغل الفكر ويثير اهتمامه ، ويشعر
القارئ أن عناصر الإبداع متوفرة لدى المؤلف . وهي تارة تبرز

رسوما واضحة بيّنة ، وتارة تبرز ظلّالاً لا يتقصّها سوى التبلور والالتماع لتأخذ مكانها في حيز الخلق الفنّي .

وبعد أن قدم الكاتب ملخصاً تحليلياً واقياً للرواية توقف عند ارتباطها بالحياة والواقع ، ولكنه أخذ على محفوظ مبالغته في إثارة الواقع إلى حدّ عدم تحمل القصة له . وضرب على ذلك بعض الأمثلة ، ومنها إقبال محبوب عبدالدايم - بطل الرواية - على الزواج بساقطة دون تمهيد كاف للموقف ، مما ترتّب عليه من الحوادث المصطنعة . ومع أن الناقد أبدى إعجابه بالعبارة الخلقية التي طرحها الرواية ، والخاتمة التي وضعها محفوظ لها ، والتحليل النفسى العميق الدقيق على حدّ قوله ، أخذ عليه استعمال الكلمات الأجنبية التي لها مرادفات عربية مثل « الموضة » بدلا من « الطراز » ، فضلاً عن بعض الأخطاء النحوية والصرفية ، مثل إضافة أداة التعريف إلى « غير » ، وجمع « طابق » على « طابق » .

وبعد نحو شهرين آخرين نشر وديع فلسطين مقالاً عن الرواية بجريدة « منبر الشرق »^(١٦) وفيه قدم ملخصاً للرواية التي وصفها بالبراعة . وعلق بقوله إنها « قصة تنتهى بعبارة ما أحوجنا إلى استيعابها ووضعها نصب أعيننا في السبيل الذى نسلكه في حياتنا » ثم أخذ على محفوظ أنه « عنى بواحد من شخوص روايته الأربعة ، وأدار القصة حوله ، ولم يعن عناية مماثلة بقرنائه وخلانه . وحبذا لو

كان المؤلف أسهب في روايته قليلا ، وجلا لنا بعض نواح من حياة بقية الصحاب « كما أخذ عليه « بعض السهوات النحوية » ولكنه اختتم المقال بقوله إن « القاص جدير - عدا ذلك - بالثناء ، لأن أسلوبه شائق وجواره ممتاز ، وتسلسل حوادثه ممتع ، وجراته لا يعوزها دليل » .

بعد نحو أسبوعين من تاريخ نشر هذا المقال نشر سيد قطب مقاله في « الرسالة »^(٧٠) ، وهو مقال ضاف ، استهله بقوله : « من دلائل غفلة النقد في مصر ، التي تحدثت عنها في كلمة سابقة ، أن تمر هذه الرواية القصصية « القاهرة الجديدة » دون أن تثير ضجة أدبية أو ضجة اجتماعية » الآن كاتبها مؤلف شاب ؟ لقد كان توفيق الحكيم قبل خمسة عشر عاما مؤلفا شابا عندما أصدر أولى رواياته التمثيلية « أهل الكهف » فتلقاها الدكتور طه حسين ، وأثار حولها فرقة هائلة ، كانت هي مولد توفيق الحكيم الأدبي . ولم يمنع كونه في ذلك الحين شابا من إثارة ضجة حوله ، أبرزت أدبه للناس فانتفعوا به كما انتفع هو نفسه ، لأنه وجد الطريق بعدها مفتوحاً أمامه للنشر والشهرة . و « القاهرة الجديدة » شأنها شأن « خان الخليل » للمؤلف نفسه لا تقل أهمية في عالم الرواية القصصية في الأدب العربي عن شأن « أهل الكهف » و « شهرزاد » لتوفيق الحكيم في عالم الرواية التمثيلية » .

وبعد هذه المقارنة الخاطفة بين إنتاج محفوظ وإنتاج الحكيم ، مما صح فيه حكم قطب ، سعى الناقد إلى استقراء الأسباب التي أدت إلى غبن محفوظ ، مع أن أعماله يمكن أن تعد « نقطة البدء الحقيقية في إبداع رواية قصصية عربية أصيلة . فلأول مرة يبدو الطعم المحلى والعطر القومي في عمل فنى له صفة إنسانية ، في الوقت الذى لا يهبط مستواه الفنى عن المتوسط من الناحية الفنية المطلقة . فهو من هذه الناحية يساوى أعمال توفيق الحكيم في التمثيلية » .

ولكن قطب لم يجد مبررا للغبن الذى لحق بمحفوظ سوى عزوفه - هو وأمثاله - عن إلقاء أنفسهم في أحضان أحد من الكبار ، مثلما فعل الحكيم مع طه حسين . وطلب هؤلاء الكبار ، أو الشيوخ على حد تعبيره ، بأداء واجبهم إذا شاموا أن تظل الأنظار معلقة بهم . انتقل الناقد - بعد ذلك - إلى تحليل الرواية . وعدها « قصة المجتمع المصرى الحديث وما يضطرب في كيانه من عوامل ، وما يصطدم في أعماقه من اتجاهات ، قصة الصراع بين الروح والمادة ، بين العقائد الدينية والخلقية والاجتماعية والعلمية ، بين الفضيلة والرذيلة ، بين الفنى والفقر ، بين الحب والمال ، في مضمار الحياة » ووجد في حوادثها شيئا من « القسوة السوداء في بعض المواقف ، ولكنها في عمومها اليفة » . وهذا هو الصدق الفنى كما يقول . كما وجد أن مؤلفها يميل إلى الانتصار للمبادئ ، وتحقير الإيمان بالذات

والتدهور الخلقى والاجتماعى والقذارة والانحلال ، دون أن يكون خطيباً منبرياً أو مفتعلاً للحوادث .

ومع ذلك ساق قطب بعض الملاحظات على الرواية . فالمؤلف - في رأيه - قسا ، دون ضرورة ، في بعض التجارب التى واجهت بطل الرواية الشاب محجوب عبدالدايم ، مثل اختياره أن يكون وصولياً بأى ثمن ، ثم قبوله أن يكون مأواه مكاناً للذة وكيل الوزارة الذى يعمل سكرتيراً له ، بعد أن تزوج هو نفسه « بفتاة عبث بها الوكيل » على حد تعبير الناقد ، فهذه - كما يقول الناقد أيضاً - قسوة لا مبرر لها ولا ضرورة . ومثلها أن تزف إليه الفتاة بلا احتفال . وكان من كمال السخرية أن يكون الاحتفال فخماً !

هذه ملاحظة في محلها على أى حال ، تليها أخرى مؤداها أن مأمون رضوان ، الشاب الثالث في الرواية الذى آمن وتدين ، ولكن إيمانه وتدينه لم يصطدما بالحياة ، مثلما اصطدم زميله على طه صاحب الإيمان بالمجتمع ، ومحجوب عبدالدايم صاحب الإيمان بذاته . فهل يريد المؤلف أن يقول : إن إيمانه القوى بالله والدين والرجولة قد أعفاه من الاصطدام ؟ ويجيب الناقد عن سؤاله بقوله : « كلا . إن المجتمع الفاسد المنحل الذى صورته في مصر - والذى هو مع الأسف واقع - لابد أن يصطدم به كل صاحب إيمان ، سواء كان إيماناً بالمجتمع أو حتى إيماناً بالحياة ! » ثم يضيف : « ربما لاحظ

(المؤلف) أن التنسيق الفني يحتم عليه ألا يبرز على المسرح إلا شخصية واحدة رئيسية . ولكن لا . فالرواية القصصية من طبيعتها أن تسمح لأكثر من شخصية بالبروز ، والتنسيق الفني يتحقق بتنويع درجات البروز . هذه نقطة من نقط الضعف في الرواية ، كالنقطة الأولى كذلك .

وهذه ملاحظة أخرى في محلها أيضا .
غير أن الناقد يستدعى إلى ذهنه الرواية السابقة « خان الخليلى » ويعقد مقارنة بين الاثنتين ، ترجح فيها كفة الأولى ، لأنها في رأيه أكبر في قيمتها الإنسانية وقيمتها الفنية من « القاهرة الجديدة » . فالمجال فيها أوسع « لأنه خالد بخلود الإنسان ، والقيمة الإنسانية أكبر أيضا ، وهى جزء من القيمة الفنية له أثره في وزن الرواية ، وراء المهارة الفنية في العرض والتنسيق والاختيار » .

وبهذه العبارة الأخيرة ينتهى المقال . ولعلنا لاحظنا أنه أكثر اتصالاً بنقد الرواية وتذوقها من سابقه . بل هو أكثر عمقا أيضا . ومع ذلك لم يتطرق الناقد إلى الجوانب الأخرى في الرواية التى شغلت نقاد الفترة التالية ، بعد ١٩٥٢ ، مثل وقوع محفوظ في أسر الصيغ البلاغية المتكلفة والمصادفة والمواقف الميلودرامية . ومن جهة أخرى استخدم مصطلح « الرواية القصصية » ، على خلاف ما شاع في مصر وقتها من استخدام مصطلح « القصة » . وكان أبناء الشام -

كما رأينا عند سهيل إدريس - يميلون إلى استخدام مصطلح « الرواية » غير مشفوع بالصفة القصصية . كما استخدم قطب مصطلحات بسيطة فضفاضة ، مثل « التنسيق الغنى » بمعنى التصميم ، أو العقدة ، أو الحبكة في الغالب . كما استخدم « المهارة الفنية » مقابل « التكنيك » أو فن الأداء .

٦ - زقاق المدق

ظهرت عام ١٩٤٧ ، وحظيت بأكبر صدى نقدي في تلك الفترة على صعيد روايات محفوظة . فقد ظهر عنها خمسة مقالات ، أولها نشرته مجلة « المقتطف » لمحمد فهمي في ديسمبر من ذلك العام ، وثانيها لسيد قطب نشرته مجلة « الفكر الجديد » في فبراير من العام التالي ، وثالثها للكاتب اللبناني أديب مروءة نشرته مجلة « الأديب » بعد أقل من شهر من مقال قطب ، ورابعها لوديعة فلسطين نشرته « منبر الشرق » وأخرها تعريف لمحمد عبدالغنى حسن في « الكتاب » . أما مقال « المقتطف »^(٢١) فقد أشار فيه كاتبه الشاعر محمد فهمي إلى رواية « خان الخليل » ، واستخدم مصطلح « القصة » كسابقه ، وربط محفوظ بالأدباء الروس ، من حيث المستوى . وأشاه بواقعية فنه دون أن يسميها بالاسم ، ونوه بحيوية رسمه للشخصيات الشعبية في الزقاق ، ولكنه عاب عليه بتر سعادة تلك الشخصيات في مهدها على حد تعبيره ، وسرعة القضاء على هوائها ،

وقلة المرح والفكاهة في الرواية .

واستهل فهمى مقاله الموجز هذا بالتحسر على الأحياء الشعبية في القاهرة التي يقاومها التجديد ويقضى عليها تدريجيا قبل أن تجد من يخلدها . ثم استطرد بقوله :

« أخيرا وقع في يدي كتاب « خان الخليلي للمؤلف فتناولته متكاسلاً ، عديم الثقة في أن أقرأ شيئا يهزنى . وبدأت أقرأ ... وتوالت الساعات وأنا لا أدرى . فقد نسيت نفسى . لقد استغرقنى ما أقرأ . وشاقنى ما أرى . وشاركت هؤلاء الناس ، وشاطرتهم بأسهم ونعيمهم . وبسمت قليلا لحظهم القليل من السرور ، وتأملت كثيرا لنصيبهم من الآلام ... ولا زلت أذكرهم وأحن إليهم ، كأنهم قوم عشت بينهم حقا ، أو تربطنى بهم أواصر القربى . هكذا كان شعورى عندما قرأت قصته « خان الخليلي » ، وهو نفس شعورى عندما قرأت قصته الأخيرة « زقاق المديق » .

« إننى أقولها قولة صريحة ، وأنا لا تربطنى صلة شخصية بهذا الأديب . وأعلن اليوم ، وستؤمن على قولى الأجيال القادمة . لقد خلق لنا أدبا قصصيا في مستوى الأدب الروسى الذى استرعى أنظار العالم بفضل دستوفسكى وتشيكوف وترجنيف . وسيقف أدب القصة عندنا بين الآداب العالمية سامقا ، يفيض قوة وحياة ونبضا » .

وعرض فهمى لبعض الشخصيات التى صورتها « زقاق المديق » .

وتسأل عن العداء العجيب^٢ - على حد قوله - بين المؤلف وشخصياته الشعبية التي لا يتركها تنعم بما هي فيه من مسرة حتى النهاية . ووصف قصص المؤلف (رواياته) بأنها « قصص قاتمة » وأشار إلى أن شذوذ المعلم كرشة « يبدو غريبا عليه بعض الشيء » وقال إن نهاية الرواية ينقصها إشراك حسين بن كرشة في المعركة التي دارت بين عباس الحلو والإنجليز . ومع ذلك أثنى في ختام مقاله على صدق التصوير ، ودقة الوصف ، وعمق التحليل ، مما يمتاز به فن نجيب محفوظ ، وكذلك أثنى على سيطرته على أشخاصه وتحريكه لهم دون كلل ، فضلا عن التوافق والانسجام بين جميع أجزاء العمل الفني . « وليس هذا على أديب بالشئ القليل . وإنه في أدبنا لفضل جزيل » . وأما مقال سيد قطب فقد نشره بمجلة « الفكر الجديد » (٢٣) ذات الطابع الإسلامى السياسى التى كان أحد أعمدتها . وكان المقال يجمع بين « زقاق المدق » ورواية أخرى هى « قافلة الزمان » لعبد الحميد السحار . ومع أن قطب أسقط من حسابه - مرة أخرى - رواية « عبث الأقدار » فقد استهل المقال بقوله :

« نملك اليوم أن نقول : إن عندنا قصة طويلة ، أى رواية . كما نملك أن نقول إننا نساهم في تزويد المائدة العالمية في هذا الفن بلون خاص ، فيه الطابع الإنسانى العام ، ولكن تفوح منه النكهة المحلية . وهذا ما كان ينقصنا إلى ما قبل أعوام ! فإذا طاب لنا أن نقرر هذه

الحقيقة فلنذكر اسمى الشابين المصريين اللذين قدما لنا البرهان عليها ، وهما نجيب محفوظ وعبد الحميد السحر .

ثم عاد الناقد إلى تاريخ الرواية في مصر ، منذ محاولة محمد المويلحي في « حديث عيسى بن هشام » ، إلى محاولتي طه حسين في « دعاء الكروان » و « شجرة البؤس » مروراً بمحاولات المازني وتوفيق الحكيم . ولكنه وجد محفوظ والسحر أقرب إلى رواية « عودة الروح » للحكيم . فقد تابعا سيرهما من نقطة البدء التي خطها الحكيم في روايته . ومع أنه استصعب تلخيص الروايات بشكل عام فقد أشار إلى استحالة تلخيص « زقاق المدق » بشكل خاص ، لأنها - كما يقول - رواية عرضية ، أو استعراضية ، تستهدف عرض مجموعة من الناس ، وتسלט عليهم ضوءاً واحداً طوال الوقت ، على حد تعبير وحاول أن يجد مسوغاً لهذا الطراز من الرواية فردّه إلى الإحياءات الجديدة - كما يقول - في النظر إلى الأفراد والمجتمعات ، وهى إحياءات تنكر البطولة الفردية ، أو تقلل من قيمتها ، وتحاول أن تقر مساواة كل فرد في المجتمع مع سواء في الأهمية . وبذلك يكون البطل البارز في هذه الرواية هو الزقاق .

ومع أن محفوظ يسلك طريق الواقعية في روايته ، كما قال الناقد ، فهو لا يخلو من الرمز ، فالحياة في الزقاق ترمز إلى حياة الأزقة في القاهرة كلها ، كما قال أيضاً . وليس هذا من الرمز في شيء ، لأن

الناقد فاته أن الرمز هو الجمع بين بعيدين أو شيئين متباعدين في الدلالة . أما أن يرمز زقاق إلى مجموع الأزقة فهذا رمز بسيط للغاية ، أقرب إلى تحصيل الحاصل .

استطرد الناقد - على أى حال - في عرض الشخصيات العديدة التى ازدحمت بها الرواية . وأضاف :

« ومع أن المؤلف قد استطاع ، في هدوء وأناة ودقة يتميز بها فنه ، أن يعرض لنا هذه الشخصيات جميعاً في إطارها الطبيعي ، إلا أننا لا نزال نأخذ على الرواية كثرة الشواذ فيها ، ونستكثر على الزقاق أن يحفل بهذا الشذوذ كله ، وإن كان يقال في هذه النقطة : إنه رمز بهم إلى حياة الأزقة وسكانها جميعاً . ولكن هذا الرمز لا يكفى لتحقيق التناسق الفنى بين عدد الشواذ والخواص وظل الزقاق الضيق في خيال القراء . وكان بحسبه شخصيتان شاذتان من خمس وشخصية خاصة من ثلاث » .

ليس الأمر أمر الاختصار في عدد الشخصيات الشاذة والسوية في الحقيقة ، ولا تقاس الرواية بعدد هذه وعبد تلك ، وإنما تقاس بضرورة هذه وتلك معا ، تلك الضرورة الحتمية لتطور الأحداث ونمو العلاقات بين الشخصيات . وقد فات الناقد أن الرواية تدور في زمن الحرب والاحتلال والانحلال ، مثلها مثل « خان الخليل » وفي ذلك الزمن الغادر - إذا صح التعبير - تتعرض البنى الاجتماعية للاهتزاز

المستمر في الطبقات التي تدفع الثمن الحقيقي للحرب من جهدها وصحتها وقيمتها ومع ذلك فقد أنهى الناقد مقاله بقوله :

« ومهما يكن لنا من المآخذ على روايته ، فلن يسعنا إلا أن نشهد بأنه ثبت بها قواعد الرواية المحلية ذات الطابع الإنساني ، ويمكن لها في المكتبة العربية تمكيننا » .

ومن الملاحظ أن الناقد في هذا المقال تغاضى - كعادته - عن جوانب أخرى في الرواية ، مثل الحوار الذي تحسن مستواه الدرامي هنا ، ووطأة الحرب على الشرائع الزقاقية في المدينة . ومع ذلك فقد استقر مصطلح « الرواية » عند الناقد لأول مرة ، وإن كان بشيء من الشك في سلامته . كما استخدم مصطلحاً جديداً هو « الرواية العرضية أو الاستعراضية » . ولعله معنى قريب من مصطلح « الرواية البانورامية » .

Panoramic NOVEL في الإنجليزية مثلاً . بل استخدم مصطلحي « الواقعية » و « الرمزية » ، وإن كان مفهومه للأخير مهتزاً . ومن جهة أخرى استطاع أن يلخص بعض خصائص محفوظ في تلك المرحلة ، وهي الهدوء والأناة والدقة . بل حافظ على حماسه الأولى لمحفوظ منذ كتب أولى مقالاته عنه .

وأما مقال أديب مروءة الذي نشرته « الأديب »^(٢٣) فقد اتفق فيه مع سيد قطب - رغم بعد ما بينهما - على أن الرواية واقعية ، ولكنها

واقعية فوتوغرافية . ومع أنها تصور - في رأيه - حياة الشعب المصرى بأدق خفاياها ، فهي تركز على الطبقة الدنيا الكادحة . ثم
إضاف :

« لعل أحدا من الكتاب المعاصرين لم ينزل - على كثرة ما ألف من قصص وكتب عقدت على صور لهذه الطبقات الشعبية بمصر - إلى مستوى البيئة التي تعيشها هذه الطبقات ، فيعيش معها ، ويحس بأحاسيسها ، ويدرس نفسياتها ، ويتحرى نظرتها إلى الحياة ومنطلقها في الحوادث ، ويتعرف إلى مختلف مهنها من وضعية دنيئة (زبطة صانع العاهات ، والمعلم كرشة صاحب المقهى) إلى شريفة محترمة (السيد سليم علوان والسيد رضوان) . أجل لعل أحدا من الكتاب لم يستطع أن يصور هذه الطبقات على ما هي عليه كما فعل الأستاذ نجيب محفوظ ، فكان واقعا إلى أقصى حدود الواقع ، امينا ولو كان في هذا الواقع ما يمس الآداب أحيانا » .

وقارن الناقد بين الرواية وبين رواية « عودة الروح » لتوفيق الحكيم ، فوجد فارقا كبيرا بينهما من حيث المجال . فبينما صور الحكيم حياة الشعب المصرى من خلال أسرة واحدة ، ومن ناحية واحدة ، وصور محفوظ هذه الحياة من خلال سكان حي بأجمعه ، ومن نواح عدة . وبينما كان تصوير الحكيم فنيا كان تصوير محفوظ فوتوغرافيا ، أشبه بفيلم سينمائى ، متشعب الهيكل ، متعدد

الشخص (أكثر من ٢٠ بطلا) « مما جعل المؤلف يعجز عن ربط الحوادث بعضها ببعض ، فيضيع على القارئ روعة التسلسل ، ومتعة السرد ، وتتبع السياق ، وانتظار المفاجآت » ولكن « الأسلوب بسيط ممتع ، لا يخلو من جفاف في بعض الأحيان . والكتاب بجملته موفق بتصويره وتحليله ووصفه » .

كان هذا المقال - على إيجازه - أول محاولة لتفسير أعمال محفوظ من زاوية ماركسية ، وهي محاولة طورها محمود العالم وعبدالعظيم أنيس فيما بعد .

أما مقال وديع فلسطين الذي نشرته « منبر الشرق » فكان أطول مقالاته عن نجيب محفوظ في تلك الفترة ، وقد استهله بالثناء على موهبته كقاص ملهم . ثم قدم مجملأً لأبرز شخصيات الرواية ، وشد الرواية ذاتها نوعاً جديداً من الكتابة الروائية في لغتنا ، لأنها لا تدور حول شخص أو اثنين ، وإنما تدور حول سكان زقاق بأسرهم . وأشاد بطابع المرح المقترن بالسخرية في الرواية ، وتصوير نوازع النفس البشرية ، ووضع محفوظ ضمن ما سماه « المدرسة الواقعية التقريرية » وبعد الثناء على تماسك الرواية ووحدة اختتم مقاله بقوله : « إن نجيب محفوظ يسير إلى الأمام . وروايته الجديدة تسبق سابقتها بخطوات واسعات » .

وأخيراً يأتي التعريف بالرواية الذي نشرته مجلة « الكتاب » بغير

توقيع كما سبق أن أشرنا عند الحديث عن رواية « رادوبيس » ،
وأغلب الظن - كما قلنا - أن كاتبه كان محمد عبدالغنى حسن .
وقد كتب تعريفاً آخر بعدها لرواية « بداية ونهاية » ، ومع أن هذا
التعريف ظهر بعد سبعة أشهر من ظهور مقال مروة في « الأديب » فقد
مال إلى التعميم والسطحية ..

واستهل كاتبه حديثه بقوله : إن الرواية مستوحاة من الزمن الذى
نعيش فيه ، وأن مسرحها أحد أحياء القاهرة الشعبية ، ثم أضاف أن
محفوظ « وفق فى عرض شخصياته ومظاهر حياتهم فى الإطار المحلى
ال جذاب ، وللمؤلف قدرة عجيبة على تصوير ملامح الشخصيات
المحلية تصويراً نكاد نحس فيه الحركة أو نلمسها .. ولكن شخصية
« زقاق المدق » تبقى متمثلة فى ذهن القارئ ، بارزة له حتى نهاية
الرواية ، دون أن يشرذ المؤلف بين هذه الشخصيات ، أو يفقد الرواية
تماسكها وتسلسلها ..

واختتم الكاتب حديثه بقوله :

« وهذا اللون من التصوير يستحق التقدير ، لأننا فى حاجة إلى قلم
كقلم المؤلف ، يرسم هذه الصور التى يكاد الزمن أن يطويها ،
فتبقى ، ونجد فيها متعة للخيال ، واستعادة لما أوشك أن يختفى من
الحياة الشعبية السانحة » .

وبالرغم من التقدير الواضح لمحفوظ وإمكاناته الفنية يظل هذا التعريف محدوداً ، كما يظل فهمه للرواية قاصراً .

٧. همس الجنون

لم يظهر لهذه المجموعة القصصية صدى في المجالات المصرية ، ولكن صداها الوحيد ظهر في بيروت لكاتب عراقي ، كان يقيم في القاهرة وقت ظهورها ، وهو غائب طعمة فرمان ، وقد كتب عنها مقالاً نشرته « الأديب » (٢٥) البيروتية في عدد شهر مايو ١٩٤٩ ، وهذا التاريخ مهم جداً في تحديد سنة ظهورها ، وهي ١٩٤٨ أو ١٩٤٩ . ونرجح أن الأولى هي الصحيحة ، لأن قراءة الكتاب والكتابة عنه في ذلك الوقت لم تكونا فورييتين من جهة ، ولا كان الكاتب نفسه مكافئاً بالكتابة ، مما يقوى ترجيح أن المجموعة ظهرت في أواخر ١٩٤٨ . وقد استهل فرمان مقاله بقوله :

« نجيب محفوظ فنان الطبيعة البشرية ، أخص خصائصه أنه يرسم لك الصورة الواضحة المعالم ، الدقيقة السمات ، ويعرض عليك قطاعاً حافلاً من الحياة تحس فيه نبض الشعور ، ورفقة الروح ، وجرس الحركة . فالقصة - عنده جسم وروح ، جسم يؤلف من سلسلة الحوادث المرتبة ترتيباً فنياً ، وروح يؤلف من الشخصيات الحية ، وسيكلوجية القصة ، وتصوير الزمان والمكان وغير ذلك من القيم . وهذا مفتاح فنه » .

ويغض النظر عن هذه العبارات الفضفاضة فمن الواضح أن الكاتب تابع أعمال محفوظ الرواية . وقد أشار هو نفسه في هامش الصفحة إلى مقال سبق أن نشره عن محفوظ بالقاهرة عام ١٩٤٦ ، ومع أن الكاتب أشار - بعد ذلك - إلى أن المجموعة القصصية تضم قصص محفوظ الأولى ، في بداية حياته ، التي نشرها بمجلة « الرواية » فلم يحالفه التوفيق في هذه الإشارة ، لأن محفوظ لم ينشر كل قصص المجموعة بمجلة « الرواية » ، فضلاً عن أن المجلة ذاتها توقفت عام ١٩٣٩ ، واندمجت في شقيقتها « الرسالة » ، مع استمرار محفوظ في نشر القصص القصيرة .

غير أن الكاتب فرق بين هذه القصص القصيرة أو « الأقاصيص » - كما سماها - وبين الروايات السابقة عليها ، ووجد أن :
« أقاصيص نجيب محفوظ هذه هي البذرة الأولى لفن إنسانى ، يظهر فيه محفوظ مضطرب الخطى ، يتلمس الطريق الذى يريد أن يسلكه ، ويتلمس مواقع التأثير بالنفوس ، ويتلمس الصور اللائقة بعرض القصة عرضاً يرضى ذوقه وعاطفته ، فيتحول من طريق إلى طريق ، ويبالغ في حشر الانفعالات والأحاسيس ليستدر عطف القارئ » ، ويؤثر في نفسه ، ويحاول جاهداً أن يحشر كثيراً من الجمل الحائرة التائهة المرصوفة رصفاً والبلاغية وصفاً - ومعذرة لمن يضيّقون من السجع ، وتبدو من هذه الأقاصيص نفسية الشاب

المضطرب ، ونفسه الحائرة ، وتفكيره المعتمد على التهويل أو الغلو في الاحلام ، فقيم يفكر الشباب ؟ وإلام م يتطلع ؟ وماذا يجب ؟ تجيب أقاصيص هذه المجموعة على هذا السؤال بأن الشباب لا يفكر إلا بالحب ، ولا يتطلع إلا لوظيفة ، ولا يجب إلا الأوهام ، وأغلب أقاصيص محفوظ لا يعدو ركضاً وراء حب ، أو تطلعاً إلى وظيفة ، أو استراقاً لمتعة صبيانية ، من غير كبير اهتمام بالشخصيات ، فتبدو باهتة غير واضحة السمات ، تمر بها فلا تعجبك سماتها ، ولا تستحوذ على إعجابك .

وعرض الكاتب بعض قصص المجموعة ، ووجد فيها غرابة أطوار في أبطالها وشذوذاً في تفكيرهم وسلوكهم ، ولكنه اثنى على القدرة القصصية - عند محفوظ - في إنشاء الجو وإجراء الحوان غير المتكلف ، ورسم الصورة المنتزعة من صميم الحياة ، وبالرغم من عيوب كثير من هذه القصص فهي وثيقة الصلة بروايات صاحبها ، وبعضها واقعي ، إنساني .

واختتم مقاله بقوله :

« إن نجيب محفوظ اليوم غير نجيب محفوظ أمس ، لأن الخطأ الباهتة والاضطراب في الخطى ، قد زالت ، وتآلق فن محفوظ الخالص من غير شائبة . ولم يبق إلا تلك الفلسفة المتنعة ، فلسفته التي صحبته في كتاباته ولم يتخلص منها قيد قصة إن صح هذا التعبير » .

ومع أن الكاتب بدا متأثراً بصديقه - في تلك الفترة - أنور المعداوى ، وأقرب إلى الرؤية الأخلاقية للفن ، ومع أنه - أيضاً - لم يحلل إحدى قصص المجموعة ، أو يتوقف عندها وقفة متأنية ، فقد عكس مقاله شيئاً كبيراً من نزعة الإنسانية ، وثقافته المتنوعة ، ودأبه على متابعة أعمال محفوظ نفسه .

٨. السراب

نشرت مجلة « الفكر الجديد » في فبراير ١٩٤٨ خبراً طريفاً في اعقاب ظهور « زقاق المدق » هذا نصه :

« انتهى الأستاذ نجيب محفوظ من روايته الجديدة ، وقد يسميها « الرجل الرضيع » ، وقد فكر في أن يطلق عليها « الطفل الأبدى » ، ولكن وجود قصة باسم « الزوج الأبدى » جعله يعرض عن هذا الاسم ، وهذه أول مرة لا يختار فيها الأستاذ نجيب اسماً جغرافياً ، أو اسم مكان لروايته ، وهو ما اتبعه في رواياته السابقة ، وهى : خان الخليلي ، القاهرة الجديدة ، زقاق المدق » (٢٦) .

ولكن الرواية الجديدة ، هذه ، خرجت تحت عنوان « السراب » ، وخرج بها محفوظ من العناوين الجغرافية إلى العناوين المفتوحة إذا صح التعبير ، فالسراب عنوان غير مغلق كعناوينه الثلاثة السابقة . بعد نحو عام على ظهور « السراب » (٢٧) نشرت مجلة « الأديب المصرى » مقالاً عنها لأحمد عباس صالح ، وكان المقال أولى محاولاته

في النقد كما يبدو ، قسمه إلى خمسة عناصر ، واستخدم فيه مصطلح « القصة الطويلة » .

استهل الكاتب مقاله بقوله عن العنصر الأول ، وهو نجيب محفوظ :

« يقدم هذا الكاتب الممتاز من أكثر من عشرة أعوام قصصه الطويلة لقراء العربية في جلد وإصرار ، وقد بدأها ببضع روايات تاريخية كانت بمثابة حقل التجارب ، أحرز بها جوائز القصة الطويلة في مباريات أدبية عدة ، ثم ابتداءً يشق طريقه إلى ميدان القصة الواقعية ، فقدم « خان الخليلي » ، وأعقبها « القاهرة الجديدة » ، ثم « زقاق المدق » ، وما هو ذا أخيراً يقدم « السراب » وقد أقدم في أعماله هذه على ما لم يقدم عليه كاتب مصرى من قبل ، إذ اتجه إلى واقعنا المصرى بدقة وإخلاص ، فأعمل فيه بصيرته النفاذة ، وطلع علينا بنماذج صادقة من حياتنا » .

ثم انتقل الكاتب إلى العنصر الثانى ، وهو الرواية ، فلخص أحداثها ودورانها حول شاب نشأ في أحضان أمه بعيداً عن أبيه السكير ، فأوقفت عليه أمه حياتها بعد انفصالها عن أبيه ، وأشار الكاتب إلى أن محفوظ مال في رواياته السابقة إلى « طابع الحالة » ، ومع أنه وضع كلمة Case الانجليزية أمام المصطلح الذى قدمه فلم يوضح ما يعنيه به ، اللهم إلا إذا كان يعنى مصطلح « دراسة

الحالة ، Case Study المستخدم كثيراً في علمى الاجتماع والنفس ، بمعنى التركيز على حالة واحدة بالفحص والملاحظة والتحليل ، ولكنه وجد أن محفوظ في « السراب » أثر أن يكون « طبيعياً » ، أى من اتباع المذهب الطبيعى Naturalism على الأرجح لأنه يوضح مراده بقوله أن محفوظ ينهج على نهج الكاتب الفرنسى إميل زولا ، وإن كان يذكرنا في « السراب » بالكاتب الانجليزى تشارلز ديكنز ، ومع ذلك لا يميل الكاتب إلى نسبة محفوظ لآى مدرسة فنية ، « لأن المذهبية في الفن قد أثبتت إفلاسها - على حد قوله - ونجيب محفوظ نفسه - كآى كاتب كبير - يحمل في جعبته أكثر من اتجاه » . وهذا موقف موضوعى على أى حال ، وإن كان الكاتب يعلن بعد هذا مباشرة أنه سيقف من الرواية موقفاً « تأثرياً » ، أى انطباعياً ، ثم يتسامل : أى أثر تركه في نفوسنا كامل رؤية لآظ ، هذا الفتى النحيل الجميل الذى نشأ في أحضان أمه ؟

ويغض النظر عن الأسماء الكثيرة غير العربية التى أسقطها الكاتب في مقاله ، دليلاً على سعة الإطلاع ، مثل زولا وديكنز ثم أرسطو وأدلر ، فقد رأى في تلك الشخصية الأساسية التى دارت حولها الرواية تأثراً . بمنطق أرسطو في ترتيب النتائج على العلل ، مما حّد من حرية المؤلف في الكشف عن المآهل المظلمة في الإنسان ، وأدّى به إلى التفسير والتعليل المعاديين للفن في قيامه على التصوير ،

أما الشخصيات الأخرى في الرواية التي لا تقل عن عشر فقد تراوح تصويرها في نظر الكاتب بين الدقة والسطحية ، والغموض والوضوح ، ولكنها تمتاز جميعاً بأنها وقفت تحت عين المؤلف التي لا تغفل شيئاً ، ولولا العجالة التي كتبها - كما يقول - لتوقف عند كل من هذه الشخصيات .

عند العنصر الأخير في المقال عن « الشكل والأسلوب » تحدث الكاتب عن أسلوب محفوظ المنبسط المطول الذي لا يغفل شيئاً ، ولا يناقش قارئه أو يعترف بوجوده ، أو تشيع في الفاظه الحرارة ، لأن المؤلف « لا يعنى بالناس الذين يقدمهم ، فهم ليسوا من نفسه ، ولا يهمه أمرهم » ، على حد تعبيره ، ثم أضاف في النهاية قوله : « لكن ، هل نستطيع أن نزحزح نجيب محفوظ عن زعامة القصة الطويلة في مصر ؟ الواقع أن ما يقوم عليه فن هذا الكاتب قد بلغ من العمق والاصالة والإخلاص الغنى مبلغاً يعصمنا ، لأول مرة في تاريخ الأدب العربي ، من أن نطأ على خزيأ أمام فن الغرب » .

وبغض النظر عن الطريقة التأثرية في النقد التي اعترف بها كاتب المقال ، وقلق تعبيراته وأفكاره ، كان المقال نوعاً من الاقتراب الشبابي - إذا صح التعبير - من عالم نجيب محفوظ ، ذلك الاقتراب الذي ازداد وضوحاً في المرحلة التالية ، ومع أن الرواية صورت ذلك « الرجل الرضيع » أو « الطفل الأبدى » كامل رؤية لآظ تصويراً حياً

انتفع في المؤلف لأول مرة تقريبا ببعض ، مناهج التحليل النفسى ، فلم يكن من اليسير - فيما يبدو - أن يستجيب المتحمسون لنجيب محفوظ إلى مثل هذه النقلة بسرعة . فهو يصور في شخصية ذلك الرجل حالة مرضية من حالات التعلق بالأم المؤدى إلى الانحرافات الجنسية ، ومع ذلك فهذه العقدة الأوديبية - نسبة إلى أوديب - تنتهى نهاية مأسوية ، كما تنتهى المأساة بللمسة ميلودرامية ، إذ تموت زوجة لاه بعد عملية إجهاض نتيجة علاقة لها برجل آخر ، وتموت الأم بعد خناقة معه يجرى خلالها - للمرة الأولى - على معارضتها ، وبهذه النهاية المأساوية ذات اللمسات الميلودرامية تتفق الرواية مع سابقتها ، وتتحد مع عالم مؤلفها .

٩. بداية ونهاية :

كانت ثانى رواياته - بعد « السراب » - في الخروج على العناوين المكانية ، أو المغلفة ، والانفتاح على العناوين المفتوحة ، ومع أنها ظهرت عام ١٩٤٩ فقد مضى نحو عامين قبل أن يظهر عنها صدئ نقدى ، وكان أول هذا الصدئ مقالاً نشرته « الرسالة »^(٢٨) ، بعنوان الرواية ، لأنور المعداوى الذى خلف سيد قطب في النقد بعد توقفه . واستهل المعداوى مقاله الطول (أطول ما ظهر من مقالات عن محفوظ في تلك المرحلة) بقوله :

« بداية ونهاية دليل مادي لا ينكر على أن الجهد والمثابرة جديران
بخلق عمل فني كامل ، لقد أتى على وقت ظننت فيه أن نجيب محفوظ
قد بلغ غايته في « زقاق المدق » ، وأنه لن يخطو بعد ذلك خطوة أخرى
إلى الأمام ، أقول غايته هو لا غاية الفن ، لأن « زقاق المدق » ، كانت
تمثل في رأى الظنون أقصى الخطوات الفنية بالنسبة إلى « إمكانياته »
القصصية ، ولهذا خيل إلى أن مواهب نجيب قد « تبلورت » هنا ،
وأخذت طابعها النهائي ، وتوقفت عند شوطها الأخير ، ومما أيد هذا
الظن أن « السراب » - وقد جاءت بعد « زقاق المدق » - كانت خطوة
« واقفة » في حدود مجاله المألوف ، ولم تكن الخطوة الزاحفة إلى
الامام !!

« كان ذلك بالأمس . أما اليوم ، فلا أجد بُدًا من القول بأن
« بداية ونهاية » قد غيرت رأيي في « إمكانيات » نجيب ، وجعلتني
أعتقد أنه قد بلغ الغاية التي كنت أرجوها له ، غايته هو وغاية الفن
حين كانت الغايتان مطلباً عسير المنال !

« إننى أصف هذا الأثر القصصى الجديد لهذا القصاص الشاب
بأنه عمل فني كامل ، هذا الوصف ، أو هذا الحكم ، مرده إلى أن
أعماله الفنية السابقة كانت تفتقر إلى أشياء ، تفتقر إليها على الرغم
من المزايا المختلفة التى تحتشد فيها ، وتحدد مكان صاحبها في
الطليعة من كتاب الرواية ! » .

ولكن ، ما هذه الأشياء التى كانت روايات محفوظ السابقة تفتقر

إليها ؟

لقد أحصى الناقد ثلاثة أشياء هى على التوالى :

(1) كانت « الواقعية الثانية » ساحته الكبرى فى عرض أكثر نماذجه البشرية فى رواياته السابقة . والواقعية الثانية تعنى - كما يفون الناقد - التصوير التقليدى ، لا الطبيعى ، للحوادث اليومية والفزعاء الإنسانية ، أو هى تلك النسخة القريبة من الأصل ، فى حين ان « الواقعية الأولى » التى ظهرت فى « بداية ونهاية » هى النقل المباشر لصور الحياة وطبائع الأحياء ، كما توجد فى الواقع المُحسّ الذى تلمسه العين وتألفه النفس ، وكانت هذه الواقعية محدودة فى الفن المحفوظى ، تسندها نماذج بشرية غير موجودة بالفعل وإن كانت ممكنة الوجود .

(ب) لم يكن محفوظ يملك فى رواياته السابقة ذلك « التدقيق الشعورى » الكامل للحياة ، أى أنه لم يفتح أبواب قلبه لتجارب الحياة ، بالرغم من فهمه لها وخبرته بها . فكان تذوقه للحياة عابراً لا يتناسب وخبرته العميقة بها وفهمه الاصيل لها .

(ج) كان يستخدم أسلوباً واحداً فى تصوير شتى المواقف والسمات . ولم يكن يمارس تلوين الأسلوب القصصى تلويئاً خاصاً يتلاءم وجو المشهد الذى يصوره ، أو طبيعة النموذج البشرى الذى

يرسمه ، مما أضعف أسلوبه في المواقف الإنسانية وأفقد هذه المواقف طابع الجو الشعري الذي يجب أن تعيش فيه ، وإلا تعرضت للهمود ، واعتراها الفتور .

ومع أن المعدادى لم يقدم أمثلة تطبيقية لدعواه ، فمن الواضح أنه تتبع روايات محفوظ السابقة ، وكوّن رأيه على مرّ الزمن ، وإن يكن مغالياً في حكمه ، فما أكثر النماذج البشرية - في الروايات السابقة - التي نحس معها بأنها موجودة بالفعل ، لا ممكنة الوجود ، وإذا كان محفوظ مبالغاً في هذه الروايات إلى الوقوف من نماذج موقفاً محايداً ، فليس الحياد عيباً حتى إذا خلا من الدفقات الشعرية الساخنة والأسلوب الملون بالوان المواقف .

استطرد المعدادى - على أى حال - فلخص وجهة نظره ، بعد تفصيلها بغير أمثلة ، على النحو التالى :

« كل من هذه العناصر الفنية الثلاثة التى كانت تنقصه بالأمس : عنصر الالتزام الدقيق لحدود « الواقعية الأولى » ، وعنصر « التذوق الشعورى » الكامل للحياة ، وعنصر « التلوين الخاص » للأسلوب القصصى ، كل منها قد احتشد له اليوم في صورته القوية الرائعة في « بداية ونهاية » . وإذا هذه الرواية القصصية تعد في رأى النقد عملاً فنياً كاملاً لا مثيل له في تاريخ القصة المصرية ، باستثناء « عودة الروح » لتوفيق الحكيم ! » .

وبناء على هذا التصور للرواية مضى الناقد في تحليلها من خلال النماذج البشرية التي صورتها ، فانتهى إلى أنها « قصة مصرية تمثل حياة أسرة ، أسرة تذوقت طعم الفقر ، وتجرعت ذل الغاقة ، بعد أن فرقت بينها وبين عائلتها تلك اليد التي تفرق بين الأحياء ، والفقر وحده هو المسؤول عن البناء الذي تصدع ، والشمل الذي تبدد ، شمل الأسرة الكادحة التي كان للتضحية عند كل فرد من أفرادها طعم ومذاق .. الأم ، وحسين ، وحسن ، وحسين ، ونفيسة ، كل نموذج من هذه النماذج البشرية التي كونت الهيكل الإنساني العام للقصة ، قد فهم التضحية فهماً خاصاً ، وكانت له فيها وجهة نظر خاصة ، وجهة نظر حددت الطريق ، وقررت المصير .. كانوا فلاسفة حياة ، فلاسفة أخضعوا الفلسفة لمنطق الشعور المحترق بلهب الحرمان ، حتى خرج بعضهم من هذه الفلسفة وهو منحرف العقل ، مريض النفس ، والفقر وحده هو المحور الرئيسي الذي دار حوله السلوك الإنساني لهؤلاء المرضى المنحرفين !! » .

على هذا النحو تتبّع الناقد كل شخصية من الشخصيات الخمس السابقة ، وعرض لتطوراتها في الرواية . منطلقاً من أن « فلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية في كثير من الأحيان » ، وأن هذه التضحية تشمل العناء الشريف كما تشمل الانحراف ، مثلما تشمل مواجهة الحياة بشجاعة وصلابة كما فعلت الأم ، والهروب من

الهوان بالانحراف كما فعل حسن ونفيسة ، أو الانتحار كما فعل حسنين .

ومع أن المعدادوى استخدم في نقده مصطلح « الرواية » ، في استحياء ، فقد أسرف - كعادته - في توليد المصطلحات ، مثل التصميم العام للقصة ، النماذج البشرية (الذى سبق أن استخدمه مندور منذ عام ١٩٤١) ، ومع أنه - أيضاً - لم يقارن هذه النماذج البشرية في الرواية بسواها من نماذج الروايات السابقة ، فلم يستوقفه طابع المأساة المهيمن على الرواية من أولها إلى آخرها ، فهي تبدأ بكارثة وفاة الأب في أسرة متوسطة ، ثم تتوسط بكاوارث الإنحراف عند ابن وابنة ، وتنتهى بكارثة مقتل الابنة على يد أخيها الأصفر الناجح (ضابط الجيش) وانتحاره هو نفسه ، وهذا إطار قريب من إطار رواية « القاهرة الجديدة » .

تلا هذا المقال مقال آخر للكاتب القصصى ثروت أباطة نشرته « الرسالة » (٢٩) ، وربط فيه بين الرواية وصورة الفترة التي مرت بها مصر وقت ظهورها ، كما قدم ملخصاً وافياً للرواية وحركة شخصيتها ، ثم حكم عليها بأنها قصة « محبوبة الأطراف ، ذات شخصيات رائعة الرسم بريشة فنانة جريئة هي ريشة نجيب ، وليس في القصة من ناحية قوة الشخصيات وروعة الحوار وصدق ، ليس في كل هذا جديد بالنسبة لما عودنا نجيب » .. بل عدّ الرواية من نواحي تعمق النفوس

وتحليلها جديدة كل الجدة في « القصة المصرية » ، ثم ذكر نجيب محفوظ بأنه تنبأ له من قبل بأنه سيصبح « في القمة الشاهقة التي يعتليها كبار كتاب القصة المصرية » ، ولكنه اليوم اعتلى تلك القمة بالفعل .

وبعد أقل من شهرين على ظهور هذا المقال نشرت مجلة « الأديب » (٢٠) البيروتية مقالاً للكاتب الناقد السوري زكي المحاسني (الدكتور فيما بعد) ، حاول فيه أن يقدم خلاصة أخرى لفن نجيب محفوظ القصصي كما يراه مثلاً في هذه الرواية .

وكان مما قاله المحاسني :

« الأستاذ نجيب محفوظ نسيج وحده في القصة ، لم ينسحب على أنياله غيره ، وخير ما يميز فنه القصصي عنصر المفاجأة ، فما أبرعه في مساق الطرائف بقصصه ، وهل كان شيء يملك على إعجاب القارئ أكثر من المفاجأة ؟ ومن فن الأستاذ نجيب محفوظ في قصصه أنه طويل الأنفاس ، يمسك بالسيرة ، ويرمي عين قارئه على عالم كامل ، كما فعل في قصته هذه الأخيرة وثالثة في فن الأستاذ نجيب محفوظ أنه أوتي التسلط على الطرافة ، فليس فنه بالياً ، فهو يتناول قصصه من صميم الحياة .. وفهمه عجيب لروح الطبقات ، وخاصة الطبقة الدنيا . ومن مهنا أجده شعبي الفن ، يحس بألم الناس » ..

ومع أنه حاول أن يفصل القول في كل خاصية من هذه الخواص

الثلاث ، فقد ظل المقال كله أقرب إلى تحية الإعجاب بنجيب محفوظ ،
وأدبه ، من أجل قصته هذه على حد تعبير الكاتب ، فعنده أن هذا
الأدب « حدث نصير ، يستحق كل تكربة وتقدير » ، كما قال في خاتمة
المقال .

ظهر بعد شهرين آخرين ، أو على التحديد في ديسمبر ١٩٥١ ،
مقال تعريفى موجز نشرته مجلة « الكتاب »^(٢١) بتوقيع م . ع . ح
(محمد عبد الغنى حسن) ، وفيه استخدم الشاعر الكاتب مصطلح
« القصة الطويلة » في وصف الرواية ، مثنياً عليها بوجه عام ،
متسائلاً عن سر تخير المؤلف لأشخاص قصصه ، أو « هذه النفوس
المكدودة المحطمة الملتوية العائرة الحدود » ، ومضيفاً : « وما ذنب
القارئ حين تزدهم هذه البداية والنهاية بمثل « حسن » الشقيق
الأكبر الذى رضى له المؤلف أقدر بؤرة في القاهرة لتكون خاتمة المطاف
في حياته ؟ وهذه الأخت « نفيسة » التى اصطلح عليها الفقر ومطالب
الجسد ؟ ولم يخف المؤلف شنود هذه الفتاة ، بل راح يعرضه في
حديث طويل ، ثم ما هذه الصراحة المكشوفة في التعبير عن عاطفة
ظمأى تريد أن تبترد ؟ » .

وبعد هذه الاعتراضات الأخلاقية أنهى الكاتب عرضه الخاطف
للرواية بقوله :

« الحق أن البداية والنهاية مأساة في الخلق ، وفي الظروف

المعيشية ، وفي فوارق الطبقات ، وفي الأسرة المتوسطة ، حين تتذاعب عليها الحوادث جملة ، والحق أنها مأساة على ترويعها للنفس فيها. روعة القصص ، ولكنها تجعلنا نفرغ من قراءتها ، ونحن ساخطون على قسوة الأقدار ، أكثر مما تثير فينا للأسفاق على هذه الكائنات المنكوبة » .

وهكذا اختلف الناقدان حول الرواية ، ولم يلتقيا إلا حول الثناء العام عليها ، ومع أن محفوظ خرج بالرواية هذه المرة من أحياء القاهرة المفضلة عنده إلى حى آخر هو شبرا ، فلم يخرج عن نطاق الأسرة تقريباً ، مما استمر عنده في ثلاثيته المعروفة بعد ذلك .



مالذى يمكن أن نستقرئه من هذا الصدى النقدي الذى مر بنا ؟ لقد ذكرنا من قبل أن المقالات الاثنتين والعشرين التى حملت هذا الصدى جاءت فى معظمها من أبناء جيل نجيب محفوظ . ولعلنا لاحظنا أن الصدى الذى حملته هذه المقالات ، التعريفية والنقدية ، كان صدى إيجابياً فى مجموعه ، لم يشذ عن إيجابيته مقال واحد ، بالرغم من بعض الملاحظات السلبية التى أبداها كتاب المقالات هنا وهناك ، وإذا كانت رواية « زقاق المدق » حصلت وحدها على أعلى أصوات الصدى النقدي (خمس مقالات) ، فقد كان قطب وفلسطين أعلى النقاب صوتاً فى الترحيب بنجيب محفوظ والحماسة له ، فضلاً

عن التفوق الكمي في عدد المقالات (أربع مقالات لكل منهما) .
ولم يكن صدور الصدى النقدي الإيجابي هذا عن أبناء جيل
محفوظ نفسه غريباً ، فهذا أمر طبيعي حتى إذا صاحبه صدى آخر
من أبناء الجيل الأكبر سناً ، الذين أشرنا إلى وعيهم غير المعلن
بمحفوظ ، أو أبناء الجيل الأصغر سناً ، كما حدث هنا حين تحمس
أحمد عباس صالح لرواية « السراب » ، وربما كان محفوظ ينتظر
تقديراً معلنًا من جانب أبناء الجيل الأكبر سناً ، بصفته أكثر تأثيراً
واعلى نفوذاً ، ولكن ذلك الجيل - في تلك المرحلة - كان أكثر انشغالاً
بالشعر والمعارك الأدبية ، وأقل خبرة في تذوق الرواية وتقديرها ، بالرغم
من ممارسة بعضهم لكتابتها ، مثل العقاد وطه حسين والمازني وتوفيق
الحكيم . ومع ذلك يثير الوعي المعلن من جانب أبناء جيل محفوظ
تساؤلاً سبق أن أشرنا إليه : لماذا تجاهل ناقد مثل محمد مندور
روايات محفوظ في الوقت الذي كتب فيه عن روايات الجيل الأكبر
سناً ؟ وإذا كان مندور قد فعل ذلك خلال سني الحرب العالمية
الثانية ، فلم يكن محفوظ قد انتقل بعد إلى الرواية الاجتماعية ولا كان
مندور يهيمه - فيما يبدو - أن يخوض في نقد الرواية التاريخية ، فلما
دخل محفوظ مرحلة الرواية الاجتماعية عند نهاية الحرب
(١٩٤٥) ، كان مندور قد نزل إلى معترك النضال السياسي الذي
لازمه حتى نهاية المرحلة .

لعلنا لاحظنا أيضاً اهتزاز مصطلح « الرواية » عند نقاد هذه المرحلة بوجه عام . ومع أنهم استخدموا مصطلح « القصة » الشائع وقتها ، فقد تطور هذا المصطلح شيئاً فشيئاً ، وتدرج (فأصبح « القصة الروائية » ، ثم « القصة الطويلة » ، حتى شارف نهاية المرحلة وهو يقترب على استحياء من معناه الأوروبى الذى ساد فى المرحلة التالية ، ولكن الأهم من هذا كله أن كتابات نقاد تلك المرحلة كانت تعاني - عموماً - من فقر المصطلحات الفنية وبساطتها فيما يتعلق بالرواية ، فقد كان أكثرهم - كما مر بنا - شعراء ، أو خبراء بالشعر ، وحتى حين حاول أحدهم - وهو المعدادوى - أن يعالج فقر المصطلحات عنده بالتوليد والابتكار كانت النتيجة أقرب إلى الشعر منها إلى الرواية .

ويبدو أن ضيق ذات اليد من المصطلحات الفنية الخاصة بالرواية ساهم فى ذلك الإجماع - غير المقصود بالطبع - على الاكتفاء بموضوع الرواية ومضمونها وشخصياتها عند الحديث عنها ، دون التغلغل فى بنيتها الفنية ، ولغتها الخاصة ، وشكلها المركب ، ومع أن سيد قطب ، والمعدادوى إلى حد ما ، اقتريا من ملاسة الشكل الروائى وفنيته ، بالحديث عن « التنسيق الفنى » أحياناً ، أو « التصميم العام » أحياناً أخرى ، فقد ظل اقترابهم أشبه بالغزل العذرى . ولم تكن خبرة الجميع بالرواية ونقدها تكفل لهم - على أى حال - المخاطرة

باقترام مجال ليس لهم فيه ناقة ولا جمل ، على العكس من نجيب محفوظ نفسه الذى مكنته خبرته الروائية من التفوق عليهم فى هذا المجال ، حى ناقش سعيد العريان فى روايته « على باب زويلة » ، كما رأينا فى الفصل السابق .

غير أن الحصيلة النهائية لهذا الصدى النقدى تظل إيجابية بكل المقاييس . فماذا كان أثرها أو دورها ؟ إلى أى مدى خدمت نجيب محفوظ من الناحية الفنية ؟ إلى أى مدى خدمت فن الرواية من الناحية الاجتماعية ؟

أما الناحية الفنية فمن الملاحظ أن نجيب محفوظ تقدم فنياً - بوجه عام وتدرجى - من رواية إلى أخرى ، عبر هذه المرحلة بسنواتها الاثنتى عشرة ورواياتها الثمانى ، فهل هناك نصيب للنقد ، أو الصدى الكتابى ، فى هذا التقدم ؟ ليس من المفروض أن يكون الجواب بالإيجاب مباشراً ، فمما لا شك فيه أن الروائى ، والكاتب عموماً ، يحتاج إلى الصدى ، إيجابياً أو غير إيجابى ، والا صدأ هو نفسه ، وتوقف يأساً ، أو حزناً على وقته وجهده اللذين ضيعهما فى الكتابة بغير طائل ، وقد حدث هذا لعادل كامل ابن جيل نجيب محفوظ ، الذى لم يجد صدئ معقولاً لرواياته فتوقف ، ولكن محفوظ كان محظوظاً من البداية ، ما إن تظهر رواية له حتى تجد صدى ، حتى لو كان تعريفاً خاطفاً ، أو عرضاً موجزاً ، أو كلمة مجاملة . فما

بالنا إذا كان الصدى المتوالى إيجابياً ؟ لا شك أن هذا شجعه على المثابرة والاستمرار على أقل تقدير ، والمثابرة والاستمرار - مع وجود المهوبة - مهمان غاية الأهمية في فن الرواية ، لأنهما يتيجان كما معقولاً من الإنتاج المطلوب في تشكيل عالم الروائي ، ومع ذلك لا نعتقد أنه كان لهذا الصدى الإيجابي دور مباشر في تطور الفن المحفوظي وتقدمه ، فالدور غير مباشر بلاشك ، وهذا أمر طبيعي على أى حال ، لأن النقد عمل تال للإبداع ، ولم يحدث أن غير محفوظ شيئاً في روايات هذه المرحلة عند إعادة طبعها ، عملاً بنصح ناقد ، أو تنفيذاً لإشارة معقب .

ومع ذلك فمن الملاحظ أن محفوظ كان حريصاً - في تلك الفترة - على متابعة الصدى النقدي لأعماله . وهذا ماكشف عنه خطاباتة التي كتبها إلى صديقه أدهم رجب تلك الفترة ، ففي أحد هذه الخطابات - غير المؤرخة للأسف - أشار إلى ما كتب عن روايته « القاهرة الجديدة » ، وقال :

« علمت أن المجلات الشرقية في لبنان والعراق تحدثت عنى وعن كتيبى بإسهاب . ولكنى لم أجد سبيلاً للحصول على تلك المجلات . هذا ، وقد استقبلت صحف النقد عندنا « القاهرة الجديدة » استقبالاً حسناً . ومن جميل المصادفات أن حادثة القصة تكرر حدوثها في الواقع منذ شهر مع وزير حالى (قدم الآن استقالته) ، ولما

كتبت « آخر ساعة » عن القصة ، ولخصتها ، ظن كثيرون أنها تعنى قصة الوزير (أبو سمرة على ما يقال » (٣٢) .

وفي خطاب آخر - بعد ظهور « خان الخليلي » كتب محفوظ :
« ومما سرني أن ناقد الراديو (*) تكلم عن « خان الخليلي » قبل ظهورها الرسمي ، ودلّ كلامه على أنه قرأها ، وكثيراً ما يجيء كأنه نقد للعناوين ، فتكلم عن الشخصيات والأسلوب والجو . وذكر أنني سجلت فترة من تاريخ عهد الحرب . ثم لخصها تلخيصاً وافياً » (٣٣) .

من الواضح أن محفوظ - شأنه شأن كثيرين من الكتاب - اهتم بهذا الصدى النقدي الذي أحدثته رواياته وقصصه ، وإذا حاولنا أن نتبين أثر النقد في أعماله ، فلنعا نجاه في روايات المرحلة التالية بعد ١٩٥٢ . فلا شك أنه تخفف كثيراً من الوله بالمصادفات ، ونبذ المفاجآت غير المبررة فنياً ، وقاوم الميلودراما مقاومة باسلة . وكل هذه أمور أخذها عليه نقاد تلك الفترة ، وإذا حاولنا أيضاً أن نتبين الأثر من المقارنة بين أولى أعمال الفترة ، وهي رواية « عبث الأقدار » وآخرها ، وهي رواية « بداية ونهاية » لوجدنا أن المسافة الفنية بين الروائيتين تميزت بالنضج التدريجي . ولو شئنا استخدام مصطلح

(*) مجلة : الراديو المصري كما مر بنا .

« التنسيق الفني » الذى استخدمه سيد قطب لقلنا إن « بداية ونهاية » عملت باسمها على صعيد هذا التنسيق ، فكانت بداية مرحلة أكثر نضجاً ونهاية مرحلة الخطو على الطريق التى صاحبناه فيها هنا .

وأما أثر الصدى النقدى من الناحية الاجتماعية فمن الملاحظ أن الرواية - بشكل عام - صارت ذات أهمية أكبر فى تلك المرحلة ، ولا سيما بعد الحرب العالمية الثانية ، ونزول محفوظ نفسه إلى الميدان الاجتماعى بعد الميدان التاريخى الذى بدأ به . ولم يكن نزوله فردياً ، وإنما واكبته - بعد الحرب - كوكبة من أبناء جيله ، عدا باكتير وعادل كامل اللذين رافقاه فى الإنتاج ، ومن هذه الكوكبة عبد الحميد جودة السحار وأحمد زكى مخلوف ويوسف السباعى ومحمد عبد الحليم عبده . وإذا كان محفوظ أكثر هؤلاء إنتاجاً فى تلك المرحلة ، وأكبرهم صدى نقدياً إيجابياً ، فلا شك أن نجاحه - النسبى - شجع الجميع على المواصلة والاستمرار من أبلغ الشواهد على أهمية ما كتب عن روايات محفوظ وقصصه ، ومن حيث الدلالة الاجتماعية ، أن نشره استخدم كلمة « النقاد » - لأول مرة - فى الدعاية والإعلان لأول رواياته الاجتماعية ، وهى رواية « خان الخليلى » التى ظهرت عام ١٩٤٥ ، فقد نشرت مجلة « الرسالة »^(٢٤) إعلاناً عن الرواية ، هذا نصه :

لجنة النشر للجامعيين تقدم

الرواية العصرية الرائعة

خان الخليلي

للاستاذ

نجيب محفوظ

القصة التي قرر النقاد عقب صدورها أنها من أحسن القصص

العربي الحديث ٢٦٠ صفحة ... ١٥ قرشاً .

تطلب من

مكتبة مصر ومطبعتها

وإذا عدنا لتاريخ نشر مقال سيد قطب عن « خان الخليلي »
لوجدناه يلي تاريخ نشر هذا الإعلان الطريف بشهرين على الأقل .
ومعنى هذا أن « قرار » النقاد الذي أشار إليه الإعلان كان متداولاً في
المجالس الخاصة على الأقل ، ومعنى هذا أيضاً أن النقد لم يكن
عاطلاً عن دوره الاجتماعي في لفت انتباه القراء ، والتأثير على
استجاباتهم القرائية . فإذا قسنا على هذه الفعالية ماتلاً ذلك من
صدى نقدي إيجابي لروايات محفوظ التالية بعد خان الخليلي لأمكن
تصور دور النقد في خدمة الفن الروائي من الناحية الاجتماعية من هذا
حيث هو مؤشر إلى الجودة الفنية ودعوة إلى القراءة تخلص من هذا
كان إلى أن نجيب محفوظ رجل محظوظ فيما أنه الله من صدق لقصتي

إيجابى طوال مرحلة الخطو على طريق الرواية . وليس من الصحيح
ماقاله هو من أنه اشتغل سنوات طويلة دون أن يسمع نقداً يقدر ما
يقوم به ، ولا ما قيل عنه عام ١٩٦٨ من أنه « ظهر بلا حركة نقدية
تمهد له أو تسانده . وظل ما يقرب من عشرين عاماً يكتب الرواية دون
أن يقف إلى جانبه أحد من النقاد » (٣٥) .

في الختام:

ليس من الممكن أن ينتج الأديب داخل فراغ اجتماعي وثقافي ، وهذا ما تبين لنا عبر الفصول الثلاثة السابقة .

وإذا كان نجيب محفوظ في شبابه قد أنفق نحو تسع سنوات في البحث عن طريق أدبية تحقق هويته ، ويحقق هو ذاته من خلالها ، فقد وضع قدميه بثبات على طريق الرواية عام ١٩٣٩ ، وخفف من خطوه على درب المنال ودرب القصة القصيرة نفذ ذلك التاريخ ثم انقطع عن درب الترجمة .

وإذا كانت طريق الرواية قد حققت له الهوية الأدبية المنشودة فقد كان الإطار الاجتماعي والثقافي الذي عاش فيه مشجعاً له على الثبات ، والاستمرار ، والتفرغ ، وبذلك نجح في إنتاج أبرز وأنضج ما أنتجه أبناء جيله مجتمعين في مصر خلال تلك الفترة ، من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ . كما نجح في إنهاء مرحلة مراهقة الرواية في مصر ، وربما في العالم العربي كله ، ثم في إدخال الرواية العربية - مع بعض مبدعيها خارج مصر - مرحلة الرشد خلال الفترة التالية - بعد ١٩٥٢ .

غير أن أهم ماحققه في تلك الفترة هو نجاحه - بإنتاجه المتميز والمثابر - في لفت انتباه النقاد إليه ، لا في مصر وحدها ، وإنما في خارجها أيضاً ، ولا سيما في المشرق العربي ، كما مر بنا ، ومن

المدحش - كما رأينا أيضاً - أن اهتمام نقاد تلك الفترة به كان متصلاً
غير متقطع ، بل كان إيجابياً تماماً ، لم يتفاوت بين رفض وإعجاب ،
أو قدح ومدح ، وإذا كان معظم النقاد الذين لفت انتباههم إلى إنتاجه
من أبناء جيله ، فهذا أمر طبيعي ، ولكن ثناء الجيل الأكبر سناً عليه
لم يكن غائباً وإن كان اتخذ شكلاً آخر غير الكتابة المنشورة ، ولا كان
ثناء الجيل الأصغر سناً أيضاً غائباً كما رأينا ، وهذه ظاهرة نادرة في
الحقيقة ، لعلها تؤكد أن إنتاجه في تلك الفترة كان واعداً ، ناضجاً ،
لافتاً للانتباه .

عبث الأقدار

القاص نجيب محفوظ شاب حديث عهد بالقصة ، ولكنى أعده في الصف الأول ومن المبرزين فيها وخاصة في القصة القصيرة ، وإقاصيصه في مجلة الرواية تؤيد ما ذكرت ، وتجعلنا نشد على يده إعجاباً بفنّه ، وتهنئة بفوزه ، واستبشاراً بمستقبله في عالم القصة . وهو يمتاز بذوقه الخاص ، وطريقته التي اكتسبها من القاص الكبير محمود بك تيمور في كتابة الإقاصيص ، ومقدرته الفنية على كتابتها .. وهو يتخذ مما يشاهد ، وما سطرته الأيام والحوادث في سجل المحيط المصرى مادة لإقاصيصه ، ولذا نرى قصته الجديدة عبث الأقدار مطبوعة بالطابع المحلى .. تصفحها تجد أنه قد أظهر خوفو فرعون مصر وبانى الأهرام كأنه بين ظهرانيها يتمتع بالحياة ، والأهرام نلاحظ ونشاهد طريقة بنائها وضجيج العمال وغناءهم . وقصارى القول أن القصة ترينا ما وقع من الحوادث في عهد باني الهرم . كل هذا بأسلوب سهل خال من الكلفة يخطه قلمه على نهج نفسه التي تركها على سجيته تسجل أفكاره بكل بساطة كأن الفن طوع أمره . وقد نفخ في كلماته من روحه فجعل العبارات كأنها قلوب تنبض وتجيش بالحياة والعواطف تشوق القارئ إلى قراءتها فتتسلسل فصولها تحت أعينه كشريط السينما حادثة في إثر أخرى

وتجبره على ألا يلقيها من يده إلا بعد أن ينتهي من قراءتها .. فيرى
أن الأستاذ نجيب عرضها بأسلوب الوصاف أو خلقها بريشة الرسام
أو كونها بعدسة المصور .

وعلى رغم طول القصة تمكن الأستاذ نجيب من السيطرة على
أعصابه ووجدانه حتى أخرج عبث الأقدار كما هي الآن محبوكة كما
ينبنى فن القصة .. وإذا عرفنا أن هذه أول قصة يكتبها طويلة نغتنر
للقص بعض هنات ومآخذ في القصة ، ولكني أحاسبه على سوء طبعها
وحشوها بالغلطات المطبعية وهي تقع في ١٦٠ صفحة من القطع
الكبيرة .

وأمل أن تلقى عبث الأقدار من الرواج ما هي أهل له . وهي خليفة
بالعناية والاعتبار .

محمد جمال الدين درويش

الرسالة : ٢ أكتوبر ١٩٣٩

رادوبيس

لست أدري أكانت في تاريخ مصر الفرعونية غانية باسم « رادوبيس » أم أن خيال الأستاذ نجيب محفوظ ابتدعها في القصة الرائعة التي أخرجها أخيراً. وأيا كان الجواب ، فإن القاص قد جعل لهذه الغانية كيانا ووجوداً لا ينكران . وما أقرب الشقة بين الحياة والأسطورة ، فإن حياة المرء تستحيل بعد موته إلى رواية تروى شأنها شأن مئات من القصص التي تبدها أذهان كتاب القصة الروائيين . كانت رادوبيس غانية تحوم حولها الغربان من بنى آدم . وكان مستقرها في قصر شامخ انشأته في جزيرة تتوسط مجرى النيل . وبينما كانت تستحم ذات أصل في بركة ماء قصرها ، خلق في الفضاء نسر كاسر ، وهوى على حين بغتة فاختطف واحدة من نعل الغادة رادوبيس وولى هارباً ، ولكن النعل سقطت منه في حضرة فرعون ساعة اجتماعه بكبار رجاله . ودار حديث فرعون وصحبه حول صاحبة هذه النعل ، وعرف فرعون أن ما نزل عليه من فوق إنما هو خوف يخص الغادة رادوبيس فأتته أصحاب الجاه وغاوية ذوى الثراء . وأخذ فرعون يتسقط أنبأها حتى فجأها يوماً في قصرها فكانت له منذ ذاك اليوم صلة بها لما تنقطع ، يهرع إليها كل أصل فيجد فيها مرتعا لقلبه ومهرباً من تبعاته .

وأوغل فرعون في هواه الجديد ، فأولى « نيتوقريس » الملكة دبره ،
واسترد من الكهنة الأراضى التى كانت قد أقطعت لهم كى ينقحها على
جارية قلبه ، وشغل بالحب عن أمور الرعية ، وكاد له قائده الأول لانه
استلب منه رفيقته رادوبيس التى كانت تؤثره قبل أن تقع على
فرعون .

وكان لا مفر من أن تحدث فتنة ، فرجال الدين ساخطون لتبديد
أراضيه ، والوزراء متبرمون من مسلك فرعون غير الجدى ، والملكة
غاضبة لا غضاء فرعون عنها وولعه بغادة ليست بغير ماض . وفى
غمار الثورة ، طاش سهم أطلقه مواطن من كنانته فاستقر فى قلب
فرعون ، واوصى فرعون بنقل جسمه المهيض إلى حيث تكون عشيقته
ليلفظ آخر أنفاسه فى محضرها .

وقد كان ، فمات فرعون ، وشربت رادوبيس السم ، وفجعت بموتها
قلوب لا سبيل إلى تعزيتها وتأسيتها .

ولقد أجهدت النفس وأنا اقرأ رواية رادوبيس لاقف على خطأ
يخرج الزواية من طابعها الفرعونى إلى طابع العصر الحديث ، فخاب
مسعاه ، ذلك لان الأستاذ نجيب محفوظ استطاع أن يحو من ذهنه
عقل القرن العشرين ليعيش بعقل آلاف السنوات قبل مولد المسيح .
ولكنه وإن كان قد جانب خطأ السرد والصياغة فقد أقلت من قياده
بضعة أخطاء فى النحو كثنائث الرأس مع أنه مذكر وإضافة الياء إلى

كلمة « ثوان » في حالة كسرهما بكسرتين . ولكن القارئ رغم هذه الهفوات تأخذه روعة السياق وجمال التعبير وسلاسة التفكير وقوة المنطق وجودة الحكمة ، فيمسك بتلابيب الرواية حتى يأتي على خاتمتها .

وفي اعتقادي أن هذه الرواية تستطيع أن تزاحم روايات الغرب إذا هي وجدت من يعنى بترجمتها إلى لغات الاعاجم . وهي شبيهة إلى حد كبير « بروميوجولييت » للشاعر شكسبير مع تفاوت في كيفية العرض وتقاليده كل من المجتمعين .

وديع فلسطين

منبر الشرق : ٥ سبتمبر ١٩٤٧

كفاح طيبة

أحاول أن أتخفظ في الثناء على هذه القصة ، فتغلبنى حماسة قاهرة لها ، وفرح كبير بها ! .. هذا هو الحق ، أطلع به القارئ من أول سطر ، لأستعين بكشفه على رد جماح هذه الحماسة ، والعودة إلى هدوء الناقد واتزانة !!

ولهذه الحماسة قصة لا بأس من إشراك القارئ فيها :
لقد ظللت سنوات أقرأ ذلك التاريخ الميت الذى نتعلمه في المدارس عن مصر في جميع عصورها ، والذى لا يعلمنا مرة واحدة أن مصر هذه هى الوطن الحى الذى يعاطفنا ونعاطفه ، ويحيا في نفوسنا وأخلاقنا بحوادثه وأشخاصه .

وظللت أستمع إلى تلك الأناشيد الوطنية الجوفاء ، التى لا تثير في نفوسنا إلا حماسة سطحية كاذبة ، لأنها لا تنبع من صلة حقيقية بين مصر وبيننا : وإن هى إلا عبارات صاخبة : تخفى ما فيها من تزوير بالصخب والضجيج .

ولم أجد - إلا مرة واحدة - كتاباً عن مصر القديمة يبعثها حية في نفوسنا ، شاخصة في أذهاننا . ذلك هو كتاب المرحوم « عبد القادر حمزة » : « على هامش التاريخ المصرى القديم » ففرحت به مثلما أفرح اليوم بقصة كفاح طيبة ، ودعوت وزارة المعارف إلى أن تجعله في

يد كل تلميذ وطالب ، بدل هذه الكتب الميتة التى فى أيديهم . ولكن
تغيير الكتب فى وزارة المعارف أمر عسير ، لأن مصنفها هم مقرروها
فى أغلب الأحيان .

وكننت أرى الطابع القومى واضحاً - بجانب الطابع الإنسانى - فى
آداب كل أمة ، ولا سيما فى الشعر والقصة - بينما أرى الطابع
المصرى باهتا متوارياً فى أعمالنا الفنية ، مع بلوغها درجة عالية تسلك
بعضها بين أرقى الآداب العالمية .

وكننت أعزو هذا اللون الباهت ، إلى أن مصر القديمة لا تعيش فى
نفوسنا ، ولا تحيا فى تصوراتنا . إلى أننا منقطعون عن هذا الماضى
العظيم لا نعرفه إلا الفاظاً جوفاء ، ولا نتمثله صوراً ووشائج حية .
إلى أننا ننقد من تاريخنا المجيد حقبة لا تقل عن خمسة آلاف سنة :
من الفن والروح والعواطف والانفعالات . إلى أن بيننا وبين الآثار
المصرية ، والفنون المصرية ، والحياة المصرية ، والأحداث المصرية ،
هوة عميقة من الزمن واللغة ، ومن الإهمال والنسيان .

وطالبت بأن تنقل إلى اللغة العربية كل قطعة أدبية كشف عنها فى
مصر العريقة ، وإلى أن ترسم باللغة العربية صور الحياة المصرية بكل
ما فيها من ظلال ، وإلى أن تعقد بين النشء وبين الآثار المصرية صلة
وثيقة فى كل أدوار نشاطهم ؛ وإلى أن تنفث الحياة فى تلك الآثار
والتماثيل والتواريخ ، بما يصاغ حولها من القصص والأساطير

والملاحم والبيانات دعوت أن تصبح حياة أحمس وتحتمس ورمسيس
ونفرتيتي وأمثالها في منال كل تلميذ صغير وكل طالب كبير بل أن تعود
أساطير حية للأطفال في المهود ، بدل الشاطر حسن وجودر ، وحسن
البصرى ، والرود في الأكمام .

قلت : إذا كانت مصر القديمة قد احتجبت عنا ، لأننا أصبحنا
نتحدث اليوم بلغة غير لغتها ، فلننقلها هي إلى لغتنا الحديثة ، لنضم
إلى ثروتنا الفنية المحدودة بألف وخمسمائة عام (فترة الأدب العربي
الذى ندرسه) ثروة أعظم منها وأعرق وأخصب في فترة أخرى طويلة
تربو على الخمسة الآلاف من الأعوام . فإنه من السفه أن نفرط في
هذه الأعمار الطوال !

وكنتم أعلم أن القصة والملمحة ، هما خير الوسائل إلى تحقيق هذه
الصلة التى نشدتها طويلا ، وكنتم عنها طويلا . فكنتاهما تردان
الحياة إلى ذلك الماضى ، وتبعثانه في الضمائر من خلال الألفاظ ،
وتوقظان الوراثة الكامنة في دمائنا من هذا العهد المجيد ، وتصلاننا
بحياة أجدادنا على أرض هذا الوادى العريق . فتصبح روافد لنفوس
كل جيل ، حوافز لمشاعر كل فرد .

ولا يعود الغابرون في مسارب الزمن جنثا هادمة مسجاة في الأكفان
مطمورة في الرمال ، إنما يعودون ذواتا حية ، وشخصا قائمة ،
يشاركوننا هذه الحياة الحاضرة ويدبرون معنا أمرها ، ويزودوننا

بتجاربيهم ونصائحهم ، ويفيضون علينا مشاعرهم وعواطفهم
- فيحس الفرد منا أنه قرع حديث لشجرة عريقة عميقة الجذور في
الزمن شهدت فجر التاريخ ، ووعت حديث الأجيال ، وصمدت لأقسى
عوامل الفناء .

قلت هذا كله في عشرات المقالات ، واليوم أتلفت فأجد بين يدي
القصة والملحمة ، كلتيهما في عمل فنى واحد . في « كفاح طيبة » ..
فهى قصة بنسقتها وحوادثها ، وهى ملحمة - وإن لم تكن شعراً ولا
أسطورة ! - بما تفيضه من وجدانات ومشاعر ، لا يفيضها في الشعر
إلا الملحمة !

هى قصة استقلال مصر بعد استعمار الرعاة على يد « أحمس »
العظيم . قصة الوطنية المصرية في حقيقتها بلا تزويد ولا ادعاء ، وبلا
برقشة أو تصنع . قصة النفس المصرية الصميمة في كل خطرة وكل
حركة وكل انفعال .



أغار الرعاة « الهكسوس » على مصر من الشمال الشرقى وغلبوا
عليها بسبب اختراع « العجلات الحربية » التى لم تكن مصر قد
أخذت بها في جيشها ، وحكموا مصر السفلى ومصر الوسطى . أما
مصر العليا وعاصمتها طيبة ، فقد ظل حكمها من الأسرة الفرعونية
المصرية ، يدارون الرعاة ويقدمون إليهم الهدايا احتفاظاً باستقلالهم

الداخلي إلى أن يستطيعوا الاستعداد السرى لطرد الغزاة .
ثم تبدأ القصة عند « سيكننرع » حاكم طيبة ووريث العرش
الشرعى . فلقد لبث يهيم الجيوش سرأ ، ويستكثر من العجلات
الحربية حتى بلغ جيشه عشرين ألفاً وعجلاته مائتين ؛ ووضع على
رأسه التاج ، ولم يكن يعد نفسه حاكم طيبة بل ملك الجنوب .
ويجيئه رسول (أبوفيس) ملك الرعاة الذى يلقب نفسه (فرعون
مصر) ويضع على رأسه التاج المزودج ؛ يجيئه ليتحداه فيطلب إليه
خلع التاج ، فما هو إلا حاكم ، وبناء معبد لست إله الشر بجوار معبد
أمون فى طيبة ، وقتل أفراس النهر المقدسة بها . فيأبى الملك أن
يدوس الدين والشرف ليقنع بالسلامة . وإنه ليعلم مدى قوة خصمه ،
ويعلم أنه لم يستكمل بعد استعداده . ولكنه يرفض ، يؤيده الجميع :
أمه توتشميرى (الأم المقدسة) التى ترعى^٥ الجميع ، وتشرف بروحها
العظيم على كل عدة الجهاد ، وابنه ، وقائده ، ورئيس كهنة أمون ،
ومستشاروه أجمعين .

وتقع الحرب . ويقتل الملك البطل ، وتستباح طيبة للعدو العنيف ؛
فتسعد الأسرة المالكة فى النيل إلى « بلاد النوبة » بتدبير قائد الملك
القتيل ، لتعد العدة هناك للعودة حينما يشاء الإله !

وبعد عشرة أعوام فى الاستعداد وبناء العجلات الحربية ، يهبط
« أحمس » حفيد الملك « سيكننرع » ، وابن الملك « كاموس » إلى

أرض مصر في زى التجار ، يقدم لحكامها الرعاة الذهب ليحصل على الرجل .. الرجال الذين ذاقوا الذل والويل ، ولكن نفوسهم ما تزال تغلى بالانتقام من الغزاة ، وتفيض بالولاء للأسرة المالكة المشردة . وتتم الحيلة ، وتفتح له الحدود فيحصل على الرجال ، ويتألف الجيش العتيد ، ويهبط أرض الوادى ، ويهزم الغزاة ويطاردهم إلى آخر شبر من الأرض المصرية في هوارتس ، وتسترد طيبة عرشها وعرش مضر السفلى ، وتعود البلاد حرة من جديد على يد أحسن بعد استشهاده والده ، كما استشهد من قبل جده العظيم ..

ولكن !

نعم . ولكن . لقد كسب مصر وخسر قلبه ! وإنه لكسب ضخم ، وإنها لخسارة فادحة .

لقد أحب ابنة ملك الرعاة . أحبها منذ الرحلة الأولى ، يوم قدم مصر في زى التجار . أحبها وأحبته واختارت يومها عقداً من مجوهراته التى يحملها ، وأنقذت حياته حين هم به قائد حربى من الهكسوس كان يريد الاعتداء على حرمة سيدة مصرية - هى أرملة قائد جده - فحماها من الأذى ، لأن حميته لم تطق أن تنتهك حرمة مصرية أمامه ، وقد كاد ذلك يفسد عليه خطته العظيمة ..

أحبها وأحبته ، وأخفى كلاهما حبه ، ولكنه ظهر فى بعض التلميحات . فتعقدت القصة منذ ذلك اليوم ، لقد كان أحسن يتنها

المهمة الكبرى التى ألقاها الوطن على كاهله ، ليطرد الرعاة الغزاة ، وينكل بهم كما نكلوا بالمصريين . وهو يحب ابنة عدوه الأكبر ، لأن القلب الإنسانى يتسع للحب والبغض مجتمعين . وفى كل خطوة يصطدم هذا الحب بهذا البغض ، فيدوس قلبه الجريح ، لئلا يؤدي واجبه المقدس . وإن كان يضعف بين الحين والحين !

ووقعت الأميرة فى الأسر . أسرها « الفلاحون » الذين اتخذ ملك الرعاة من نسائهم وأطفالهم درعاً لحصون طيبة ، يتقى بهم سهام قومهم المهاجمين : وفى لحظة رهيبية بعد أن ضحى المصريون بنسائهم وأطفالهم ، وأردوهم بسهامهم ليدخلوا طيبة . فى لحظة بلغ الآلم الإنسانى ذروته ، جاعوا للملك بهذه الأميرة أسيرة ، ونسألوهم وأطفالهم ممزقون بسهامهم على الأسوار . وكان احتفاظهم بها وعدم تمزيقها إرباً فوق طاقة الأدميين !

وكان موقفاً من المواقف الكثيرة التى عاناها الملك الشاب بين قله وواجبه . لقد استطاع أن يدوس قلبه فى سبيل الغرض الأكبر - تحرير الوطن - أما حين يكون الأمر أمر انتقام جزئى فهنا يغلب الحب ، فيحفظ حياة الأميرة !

وفى اللحظة الأخيرة - وقد تمت هزيمة الرعاة - يحاول الملك الشاب أن يستأثر بالأسيرة الأسيرة . ولكن وأسفاه : إن أباهما يقومها بثلاثين ألفاً من الرهائن المصريين . وإن الملك ليحبها ، ولكن ثلاثين ألف رأس

ثمن كبير . وإنها لتحب ، ولكنها تعلم أن أباهما الصحراوي لن يجيبه إلى يدها ، وهو عدوه المبين . لقد ذهبت ليبقي الفرعون الظافر يذكرها في يأس وحنين . ويحس أنه خسر المعركة وهو أعظم المنتصرين .



ذلك هيكل القصة . ولكن القصص ليست هيكلها العام . أين العمل الفني فيها ؟

إن العمل الفني هو الذي لا يمكن تلخيصه . وقيمه في هذه القصة لا تقل عن قيمتها القومية . وهذا هو المهم . فقد يحاول الكاتب إثارة العواطف القومية وينجح ، ولكنه يتنسى السمات الفنية ، فيحرم عمله الطابع الذي يسلكه في سجل الفنون .

إن كل شخصية من الشخصيات في هذه القصة لها شخصية إنسانية وشخصية مصري في آن . وإن كل موقف من مواقفها له الموقف الطبيعي الذي ينتظر من الأدميين المصريين . وإن السياق الفني لهو السياق الذي يلحم الدقة الفنية بجانب الهدف القومي ، بلا مغالطة ولا ضجة ولا بريق .

لم يحاول المؤلف أن يقلل من شجاعة الرعاة ، ولا مميزاتهم النفسية . ولم يحاول كذلك أن يستمر مواطن الضعف المصرية - وهي مواطن ضعف إنسانية - لم يجعل أبطال مصر أشخاصاً أسطوريين ، ولم يجعل المصريين شعباً من الملائكة ولا من الشياطين . ومرة واحدة

أو مرتين جاوز بهم طاقة البشر ، ولكن بعد تهينة وتمهيد .
لهذا كله تسير الحياة سيرة طبيعية في القصة ، وتنبعث المشاهد
شاحصة . لشد ما شعرت بالحقد الملتهب على الرعاة وحكامهم
وقضااتهم ، وهم يجلدون المصريين ويحرقونهم ويدعونهم استهزاء
الذلاحين (ويبدو أن هذا اللقب هو الذى يتشدد به دائما أولئك
الأجانب المغتصبون في جميع العصور ، من الرعاة إلى الرومان إلى
العرب إلى الترك إلى الأوروبيين . وإن كان هؤلاء الفلاحون أشرف
وأعرق من الجميع) ، لشد ما شعرت بالقلق واللهفة على مصير
الجيش المصرى في عهده القليل أمام أعدائه المتفوقين . لشد ما خفق
قلبى وأحس المتخفى في رى التجار ، يلقي الملك ، ويصارع القائد ،
وينتفض للعزة الجريحة ، ويمسك نفسه في جهد شديد . لشد ما
عطفت عليه وهو يقع في صراع أشد وأعنف من كل صراع حربي ،
ويجاهد نفسه بين قلبه وواجبه ، فيؤدى الواجب على حساب قلبه
الجريح .

ولم يكن الشعور القومى وحده هو الذى يصل نبضاتى بنبضات
أبطال القصة . بل كان الطابع الإنسانى الذى يطبعها ، والتنسيق
الفنى الذى يشيع فيها ، هما كذلك من بواعث إحساسى بصحة ما
يجرى في القصة ، وكأنه يجرى في الواقع المشهود ، بكل ما في الواقع
من عقد فنية ، وعقد نفسية ، ينسجها المؤلف في مواضعها بريشة

متمكنة ، ويد ثابتة ، تبدو عليها المرونة ، والثقة بمواقع التصوير والتلوين .

ولا أحب أن يفهم أحد من هذا أن مؤلف « كفاح طيبة » قد بلغ القمة الفنية ، فهذا شيء أخريتهياً بعد . إنما أنا أنظر إلى المسألة من ناحية خاصة . ناحية تحقيق هدف قومي جدير بعشرات القصص والملاحم . فإذا استطاع فنان أن يحقق هذا الهدف ، دون المساس بالطابع الإنساني والطابع الفني ، وبلا تزوير في المواقع والعواطف ، أو تزوير في وقائع التاريخ ، فذلك توفيق يشاد به كل تأكيد ، وفي هذه الحدود أحب أن يعنى هذا المقال .

وبهذه المناسبة أشير إلى بعض الأخطاء اليسيرة مثل قول الملك « هيبكننرع » : « لم تكن العجلات من آلات الحرب لدى الرعاة . فكيف يكون لجيشهم أضعاف ما لجيشنا منها ؟ » فالثابت تاريخياً أن « عجلات الحرب » كانت سلاح الرعاة الجديد الذي هاجموا به مصر ، فقتلوا به على شجاعة المصريين ، حتى أخذهم المصريون عنهم فانتصروا به وبيدوهم فيه .

ومثل أن يقول عن اسم « أحمس » إنه مشتق من الحماسة ، فأحمس اسم مصرى قديم لا علاقة له بمعناه في اللغة العربية ، ولعله وجد قبل أن يكون لهذه اللغة وجود معروف !
ومثل أن يقول 'أحمس' : « إنه أت من بلاد النوبة » فهذا اسم

حديث كذلك . وقد كانت في ذلك الحين تسمى بلاد « بنت » اى الذهب ..

ومثل أن يقدر مدة حكم الرعاة بمائتى عام . والراجع أنها تصل إلى حوالى خمسمائة عام وبعض هنات كهذه وتلك . ولكن ماذا ؟ إن الفنان ليستطيع أن يخطيء مائة مرة مثل هذا الخطأ ، دون أن يؤثر ذلك في عمله الفنى الاصيل .

قصة (كفاح طيبة) هى قصة الوطنية المصرية ، وقصة النفس المصرية ، تنبع من صميم قلب مصرى ، يدرك بالفطرة حقيقة عواطف المصريين - ونحن لا نطمح أن يحس (المتمصرون) حقيقة هذه العواطف ، وهم عنها محجوبون .

ولقد قرأتها وأنا أقف بين الحين والحين لأقول : نعم هؤلاء هم المصريون . إننى أعرفهم هكذا بكل تأكيد ! هؤلاء هم قد يخضعون للضغط السياسى والنهب الاقتصادى ، ولكنهم يجنون حين يعتدى عليهم معتد فى الأسره أو الدين . هؤلاء هم يخدمون حتى ليظن بهم الموت ، ثم يثورون فيتجاوزون فى ثورتهم الحدود ، ويجيثون بالمعجزات التى لم تكن تتخيل منهم قبل حين . هؤلاء هم يتفككون فى أقصى ساعات الشدة ويتندرون . هؤلاء هم تفيض نفوسهم بحب الأرض وحب الأهل ، فلا يرتحلون عنهما إلا لأمر عظيم ، فإذا عادوا إليهما

عادوا مشوقين حد مشوقين . هؤلاء هم ابدأ في انتظار الزعيم ، فإذا
ما ظهر الزعيم ساروا وراءه إلى الموت راغبين .
هؤلاء هم المصريون الخالدون ، هؤلاء هم ثقة وعن يقين ، لو كان
لى من الأمر شيء لجعلت هذه القصة في يد كل فتى وكل فتاة :
ولطبعنها ووزعتها على كل بيت بالمجان : ولأقمت لصاحبها - الذى لا
أعرفه - حفلة من حفلات التكريم التى لأعداد لها فى مصر ،
للمستحقين وغير المستحقين !

سيد قطب

الرسالة: ٢ أكتوبر ١٩٤٤

خان الخليلي

- ١ -

هذه القصة الجديدة « خان الخليلي » للأستاذ نجيب محفوظ من عيون القصص الحديثة . فهذا الكاتب موهوب بلا ريب ، له خيال منسرح يأتذر بأمره ، وسيادة على التعبير الجميل تسترعى النظر ، مع دقة في التفصيلات ، وحبكة وأناقة ، ومقدرة في التحليل والعرض مما لا يتوفر إلا لقليلين . هذا الكاتب وبعض يسير من كتاب الشباب ، أصبحوا في الفن طبقة ، وفي التفكير مدرسة ، وسيصبحون من سادة الفكر والقلم والنابهين . إن هذه القصة زاخرة بكل ما يرجى للقصة الجيدة من مطالب : أشخاصها واضحة متسقة الروح ميسرة فيها أسباب التحليل النفسي الصادق ، وحوادثها مترابطة متوازنة متلاحقة والأفكار التي طواها المؤلف فيها حديثة متقدمة اتصلت بالعلم أو بالفن أو بالاجتماع . هي قصة أسرة في عام واحد ، انتقلت في أوله من مسكنها في أحد أحياء القاهرة إلى خان الخليلي هرباً من غارات المحور وكانت هذه الأسرة تتألف من أب وأم وولد كهل وشاب طروب . وكان الشاب موظفاً في فرع لإحدى المؤسسات القومية في أسيوط . وفي هذا العام علق قلب الولد الأكبر بحب فتاة صغيرة من فتيات الحي ومن بنات الجيران . ولما نقل أخوه الأصغر إلى القاهرة أحب الفتاة هو

الأخر فأنصرفت عن أخيه الكهل إليه . ولكنه لفرط إقباله على الحياة واستهانته بصحته مرض بالسل ومات به ، ثم تشاؤمت الأسرة بالحي فاننتقلت منه في آخر العام . وإن يقص الكاتب قصة الأسرة في هذه السنة يصف لنا طائفة فريدة من الشخصيات : من الموظف ، إلى صاحب الحرفة ، إلى صاحب المهنة الحرة ، ويصف لنا زوجات هؤلاء وأولادهم وبناتهم وصفاً صادقا . وفوق ذلك يؤرخ لفترة نفسية دقيقة من حياة أهل القاهرة عندما كانت قوات المحور عند العلمين . وكانت تجتاحهم موجة من الذعر المستور في الإيمان بما هو مقسوم . ثم يصف لنا أيام رمضان ولياليه في حى الحسين ، ومقاهيه ومنتدياته ووسائل التسلية فيه . ويصف لنا أشواق القلب الكهل ، ومغامرات الشباب المرح ، وآلام المرض الوبيل ، وآراء مختلفة للناس في هذه الفترة التاريخية في حياة البلاد . ولكن ذلك كانت هذه القصة من خير القصص الحديثة موضوعا وعرضا وخيالا وبيانا .

أحمد عبدالغفار

الراديو المصرى : ٢٩ سبتمبر ١٩٤٥

أوتى الأستاذ نجيب محفوظ خيالاً خصباً وعيناً نافذة وقلماً طليعاً ، ومادة وفيرة ، فسخر هذه جميعاً في كتابة القصة وتصوير الحياة الواقعية .

ومن أحدث ماجاد به قلمه كتاب « خان الخليلي » وهو مأساة أصاب فيها من التوفيق قدحاً معلى . والقصة مقسمة إلى نيف وخمسين فصلاً ، كل منها صورة أجيد رسمها ، فلم تغب في إحداها خفقة قلب أو طرفة عين أو زفرة نفس ، لأن الأستاذ محفوظ لا يقنع بالقشور وإنما ينفذ كذلك إلى اللباب .

ويخيل لقارئ « خان الخليلي » أن مؤلفه أمضى - أو يمضى - جانباً كبيراً من وقته في هذا الحى ، لأن وصفه لشخصه ولدريه يكشف عن معرفة الأستاذ محفوظ للحى وأهله معرفة قرب ، وملازمته له لزوم الظل ، واستطاع بقدرته الفنية أن يربط بين فصول القصة بأحكام كى لا ينفلت أحدها من القلادة المتعددة الحلقات التى وصلت بينها وجعلت من جملتها صورة نابضة بالحياة تنطق سافرة بأحوال حى من الأحياء القديمة لا يزال يحتفظ بطابعه الوطنى الصرف . إنها قصة عائلة مصرية متوسطة فزعت من الغارات فانتقلت من السكاكينى إلى خان الخليلي ، وأمضت فيه دورة كاملة من دورات الفلك شهد أفرادها فيها عجباً ، فالابن الكبير الذى كان يركن إلى

مكتبته يقلب كتبها ويدرب نفسه عبثاً على درسها وهضمها ، طابت له
عشرة أهل الحى والسمر معهم فى قهوة « الزهرة » ، وخفق قلبه
بالحب وهو كهل ، ولكن المقادير شاعت الا ينعم به ، والابن الأصغر ،
شاب حديث العهد بالحياة ، ينقاد وراء دوافع بدنه فيغترف من
اللذائذ ما طاب له ، حتى تهالكت صحته تحت ثقل الضغط الشديد ،
ولم يكتف بالحب الآثم ، بل سطا على الفتاة التى كادت تصبح من
نصيب أخيه ، ظل مع ذلك سادراً فى غيه حتى أصيب بالسل وقضى
نحبه ولم يستطع أبواه أو أخوه كما لم يفلح الطب فى دفع الموت الذى
تسرب إليه وسرعان ما غيبه بين أطباق الثرى .

وقصة الأستاذ مطفوظ تمتاز بمزيتين عدا مزية الرواية نفسها ،
ففيها وصف رائع لليالى رمضان الزاهرة فى حى خان الخليل وفيها
وصف للغارات الجوية التى تعرضت لها القاهرة من ثلاثة أعوام .
والمؤلف قدير على جلاء المعانى خبير بخوالج النفس استطاع أن يجعل
من كتابه تزاوجاً بين السخرية والجد وجماعاً بين اللهو والعبر .. وهو
فى هذا وذاك لا يخلو من فكاهة مستملحة ودعابة طريفة .

وديع فلسطين

منبر الشرق : ١٩ أكتوبر ١٩٤٥

من خصائص هوجو في قصصه أنه كان طويل النفس في إنشائها ،
مسترسل الوصف لشخصها ، إنه ليفيض في تصوير الشاعر
كرنكوar أحد أبطال رواياته فلا ينتهى من وصفه بصفحات إذ يبدأ
رسمة من قمة رأسه إلى أخمص قدميه ، فذكرتني بهذا الفن المسهب
قصة جديدة للأديب الموهوب نجيب محفوظ ، سماها « خان الخليلى »
وقد عجبت لفن فتي اكتمل قبل الكهولة ، إنه ليصف لنا أحمد عاكف
بطل قصته ، فيصوره من طرة طربوشه إلى كتابة تعليه ، وكان بقلمه
تلاوين الرسامين ، على أن القاص لابد أن يوطد قلمه على مثل هذا
الإمعان في التصوير والتحليل ، لا سيما إذا كانت روايته تقع في نحو
من خمسين فصلاً ، وكذلك كان هوجو في روايته البؤساء ونوتردام
دويارى .

وقد كان نهضة الفن القصصى في بلاد الغرب أن رأينا أدباء
مبرزين في آثارهم التى كتبوها مستوحاة من أفاقنا وأساطيرنا ، فأديب
البؤساء الذى كتب « المشرقيات » له أنداد من قومه شغفوا بالقصص
عن الشرق والشرقيين ، فرومان دورجليس حين زار بلاد الشام أوحى
إليه فنها العريق أن يكتب روايته المشهورة « قافلة بغير جمال » ، وقد
غفل أدباؤنا عن هذا الفن الخصيب فبقيت أقلامهم مكفوفة عن
نخائرها حتى يأتينا كاتب غربى فيثير كوامنها ويستخرج لآلها ،

ولكن عزائى اليوم فى زهادة أدباء العرب بقر بلادهم ، أن رأيت مؤلف « خان الخليلى » وهو مصرى صميم ، تتكشف له مصر فى عراقها وشرقيتها عن مكان فى أخذ ، فراح يغمس فيه قلمه ، ويتطلع من خلاله إلى بلده ، فيصور أهل حى شعبى من أحيائها الخافقة بالناس ، وكأن درويه عروق تنبض بالإنسان فى جسم القاهرة ، فوصف القاص حياة موظف من هؤلاء الموظفين الذين لا يهمهم إلا الغدو على عملهم الراتب ، وتزجية الشهر استهدافاً للمرتب والدرجة ، وفى تضاعيف القصة صور لنا حياة أسرة مصرية تركت سكنها القديم وجاءت خان الخليلى خشية الغارات الجوية التى أصابت القاهرة فى هذه الحرب .

كانت حياة بطل القصة وهو الموظف مثل بركة ماء بقيت هادئة إلى أن اضطربت من تأثير الغارات ثم سكنت بعد تغيير السكن ، وما لبثت أن ثارت بها عاصفة من عواصف الحياة التى لا تترك غصناً حتى تهزه ولا ورقة عليه حتى تسقطها ، تلك عاصفة الحب ، ولقد كان هذا الموظف كهلاً خاملاً ، فاستحيا من هذا الحب ، وما هنا تظهر براعة القصصى فى تصوير العواطف المكبوتة التى كانت نائمة مخدرة فى نفس أحمد عاكف حتى أطلت بتردها وقلقها حين عدا عليه فى حبه أخوه رشدى فانتزع منه بمرجه ومغامرته تلك النبتة التى عاهد النفس على تعهدها بالإرواء .

وغدا هذا الاخ الطياش مصدوراً ، فهو على مشارف الهوى وقد ضاع من صدر عاكف كل تدمير وخشية منه لمزاحمته على حبه ، وتضاعل وجده على الفتاة المحبوبة بوجوده على المريض الداوى ، فهم يفديه بالروح وبذل العناية حتى قضى نحبه ، فجثم الأسى على بيت عاكف بعد أن عصف الحب بالأخوين حيناً من الدهر ، حتى احترقا به معاً واستقر الحداد بعبئه على الأبوين ، ولم يكن أشقى لهذه الأسرة المنكوبة من أن تبارح « خان الخليلي » وتلجأ إلى ضاحية من ضواحي القاهرة .

حُبِّت هذه القصة إلى نفسى أن أورد « خان الخليلي » وأنا في مصر ، لأملأ العين من حى سيدنا الحسين ، فأرى بالنظر ماتوهمته بالخيال في قصة الأستاذ نجيب محفوظ الذى وصف مقاهى الحى البلدى وندواته الشعبية وأسواقه وسكانه العاكفين على خبزهم اليومى ، فجاءت قصته ذات روح مصرية خالصة بشخصيتها وحوادثها ، فأذكرنى إحسان محفوظ لفنه الشرقى المحووس إساءة بعض الادباء بسطوهم على آثار غربية نحلوها أدبهم وزوروها ، فبدت فيها طوايح إقليمهم زائفة شافة عن تمرد فننها وقلقه ، ولا على كاتب « خان الخليلي » أن يكون تعبيره في قصته سهلاً ليّناً ، فإن شخصيتها يتحاوون ، ومن التحذلق أن يجرى على السنتهم أساليب البلاغة الالتزامية .

وبعد فهذا الأثر الطريف للأستاذ نجيب محفوظ ثمرة طيبة في فن
القصة المعاصرة ومن قطوف لجنة النشر للجامعيين .

وداد سكاكيني

الرسالة : ٣ ديسمبر ١٩٤٥

هذه هي القصة الثالثة للمؤلف الشاب ، سبقتها قصة « رادوبيس » وقصة « كفاح طيبة » وكلتاهما قصتان ، معجبتان ، مستلهمتان ، من التاريخ المصري القديم .

ولكن هذه القصة الثالثة هي التي تستحق أن تفرد لها صفحة خاصة في سجل القصة المصرية الحديثة ، فهي منتزعة من ضميم البيئة المصرية في العصر الحاضر ؛ وهي ترسم في صدق ودقة ، وفي بساطة وعمق ، صورة حية لفترة من فترات التاريخ المعاصر ؛ فترة الحرب الأخيرة ، بغاراتها ومخاوفها ، وبأفكارها وملابساتها ؛ ولا ينقص من دقة هذه الصورة وعمقها أنها جاءت في القصة إطاراً لحوادثها الرئيسية ، وبيئة عاشت القصة فيها .

ولكن هذا كله ليس هو الذي يقتضى الناقد أن يفرد لهذه القصة صفحة متميزة في فصل القصة المصرية الحديثة ..

إنما تستحق هذه الصفحة ، لأنها تسجل خطوة حاسمة في طريقنا إلى أدب قومي واضح السمات متميز المعالم ، ذي روح مصرية خالصة من تأثير الشوائب الأجنبية - مع انتفاعه بها - نستطيع أن نقدمه - مع قوميته الخاصة - على المائدة العالمية ، فلا يندغم فيها ، ولا يفقد طابعه وعنوانه ؛ في الوقت الذي يؤدي رسالته الإنسانية ،

ويحمل الطابع الإنساني العام ، ويساير نظائره في الآداب الأخرى .
وهذه الظاهرة حديثة العهد في الأدب المصرى المعاصر ، لم تبرز
وتتضح إلا في أعمال قليلة من بين الكتلة الغالبة لأعمال الأدباء
المصريين ، وهى في هذه القصة أشد بروزاً وأكثر وضوحاً ، فمن
واجب النقد إذن أن يسجل هذه الخطوة ويذكرها .



وبعد ، فلا بد أن أضع أمام القارئ ملخصاً للقصة يعينه على
تتبع السمات الفنية فيها ، ويشركه معى في تحليل هذه السمات ،
ولكن « القصة » بالذات من الأعمال الفنية التى لا سبيل إلى
تخليصها ، وحين تلخص تبدو هيكلاً خالياً من الملامح والقسمات التى
تحدد الشخصية ، وتبرز مواضع الجمال والقيح فيها .. فلا مفر إذن
من الحديث العام عن القصة دون الدخول في التفاصيل إلا بمقدار .
ليس في القصة كلها صخب ولا بريق .. إنها خلو من الالتماعات
الذهنية والأفكار ، ليس فيها « لافتة » واحدة من اللافتات التى
تستوقف النظر ، ومحيطها ذاته محيط عادى ، وأحداثها وحوادثها
مما يقع كل يوم في أوساطنا المصرية العادية ، اللهم إلا تلك الغارات
الجوية التى روعت بعض المدن في زمن الحرب ، والتي روعت أسرة
« أحمد أفندى عاكف » ، فأزعجتها عن حى السكاكينى الذى
استوطنته زمناً طويلاً ، إلى الحى الحسينى وخان الخليل ، لتكون في

منجاة من الفارات ، في حمى ابن بنت رسول الله - صلى الله عليه وسلم - !!

ولقد كان « أحمد عاكف » وهو يحمل عبء الأسرة بمرتبة الصغير (إذ هو موظف بالبيكالوريا في قلم المحفوظات بوزارة الأشغال) كان قد أغلق قلبه وطوى أحلامه .. لم يفكر في الزواج ، ولم يعد يطمح إلى الحب ، أو إلى الشهادة العالية . لقد وقفت أمامه العراقيل العائلية والمادية والعلمية ، كما وقفت دونها مواهبه الطبيعية ، فانطوى على نفسه واستراح إلى اليأس بعد الفشل المكرور ؛ وقد ترك هذا الفشل في نفسه مرارة لا تمحى ، ولون شخصيته تلويناً معيناً ، ودس فيها عيوباً شتى . ولكنه وقد عجز عن الطموح جعل العزوف عن المطامع سلوته ، والترفع عن الوسط طابعه ، وأوى إلى مكتبته وكتبه ، وهى مثله تمثل جيلاً مضى وتعرض لمباحث قديمة لا صلة لها بالحاضر وما فيه ، فزاده هذا بعداً عن الجيل ، وإيقالاً في التاريخ !

وحينما انتهى من تعليم أخيه الصغير تعليماً عالياً كان قد ناهز الأربعين ، كان قد شاخ ، فأحس أن الألوان قد فاتت ، وسار في طريقه يقطع الحياة كالأجير المسخر ، منطوياً على نفسه ، وقد أورثه الفشل والعزلة طابع التردد والتخوف والحذر من كل خطوة إيجابية ، فهو يعيش في داخل نفسه عاجزاً عن تحقيق تصوراتهِ وتجسيم خيالاته . ولكن القدر الساخر لا يدع الناس يستريحون - ولو راحة اليأس

المريرة - إنه تطلع على هذا الكهل - كما يسميه المؤلف بوجه جميل يلوح له في النافذة المقابلة . إنه وجه فتاة صغيرة لا تزال طالبة بالمدرسة ، إنها تصلح أن تكون ابنته ، ولكن هذا الوجه يبسم له فيثير في نفسه كوامن المشاعر النائمة ، على حين يدركه حذره وتردده وخجله من قارِق السن السحيق .

وتمضى الأيام وهو في شغل مقعد مقيم بهذا الحادث الجديد الذي يهز كيانه الضعيف هزاً عنيفاً متواصلًا بين الإقدام والإحجام ، ويبدع المؤلف في تصوير شتى النوازع والاتجاهات في هذه النفس المعقدة ، وفي نفس الفتاة الصغيرة ، تلك الانثى المهيأة لحياة البيت والزواج .

وفي اللحظة التي يكاد يقدم فيها على الخطوة الحاسمة في حياته ، وقد تندى قلبه الجاف ، وترعرعت البذور المطمورة في أعماقه تحت اكداس اليأس والفشل والتردد ... في هذه اللحظة الحاسمة يسخر القدر سخريته العابثة ، فيطلع له في الميدان منافساً قوياً لا يملك منافسته ، بل لا يملك حتى أن يشغى نفسه منه بالحقد عليه ! إنه أخوه وربيبه « رشدي عاكف » ، لقد نقل في هذا الوقت من فرع بنك مصر في اسبوط إلى المركز الرئيسي بالقاهرة ، وأنه لا يعلم من أمر أخيه الكبير شيئاً ، إنه شاب جسور مغامر بل مستهتر ، حاد العاطفة لا يعرف التردد ولا الحذر ، إنه الوجه المقابل لصورة أخيه .

وفي اليوم الأول يلمح الوجه الجميل فيستهويه ، عندئذ يسلك إلى قلب الفتاة طريقه المباشرة في غير حذر ولا تردد ، ويقطع الطريق الطويل الذي أنفق أخوه في قطعه إشهرأ .. في يوم أو يومين .. فيتصل ويصبح حبيباً ومحبباً ، وفرداً من أسرة الفتاة .. وأخوه يتطلع إلى هذا الانقلاب في دهشة بالغة ، وفي ألم كسير وفي يأس مرير ، وفي إعجاب كذلك بأخيه الجسور !!

ويقضى الشاب مع فتاته أوقاتاً حلوة ، يسكران فيها بكأس الحب الروية ، ويقطفان معاً أجمل زهرات الحب الجميلة .. وذلك ريثما يضرب القدر ضربته الأخيرة ، فيمرض الشاب المغامر بالسل نتيجة لإفراطه في الشراب والسهر والمقامة مع رفاق حى السكاكينى .. ولكنه يعضى في استهتاره ثقة بشبابه وخشية أن يعلم الناس بمرضه ، وأن تعلم من الناس خاصة .. هذه الفتاة !

وفي اللحظة التى يلمس فيها الحب الحقيقى قلبه العايب ، فيملؤه جداً ، ويتوجه إلى اتخاذ خطوة عملية حاسمة ، تكون الأقدار قد ضربت ضربتها الأخيرة فيستشرى الداء في الصدر المسلول ، ويذهب الشاب بعد ليالات مريرة في الضنى والعذاب ، وبعد أن تبين أن فتاته الحبيبة تخشى منه العدوى ، فلا تراه !!

ثم تغادر الأسرة الحى في النهاية .. تغادره وقد فقدت الشاب الصبوح الفتى الجرىء . وقد انطوى قلب عاكف على جرح جديد ،

على جرحين في جرح ، والأقدار تسخر سخريتها الدائبة ، ودورة الفلك
تمضى إلى مداها كأن لم يكن قط جرح ولا جريح !!



حياة هذه الأسرة وجروحها وأحداثها هي محور القصة ، وقد أدار
المؤلف حول هذا المحور حياة أهل القاهرة في هذه الفترة من قترات
الهول أيام الغارات ، فعرض منها لوحات بسيطة صادقة تشبه في
بساطتها وصدقها فطرة هذا الشعب الطيب الفكه المؤمن المستسلم
للقدر ، المتأثر بشتى الخرافات والدعايات ، ومن بين الصور التي
عرضها صورة مقاهى « خان الخليل » ، و« غرزة » أيضاً . وقد حوت
أشكالاً وشخصيات لم تكن لتجتمع إلا في مثل هذا الحى الغريب
حقاً ؛ كما رسم صورة مقاهى حى السكاكيتى و« شلل » الشبان
فيه ! وسجل أطوار المقامرين ومجالسهم رسماً قوياً في جو مزيج من
الجد والدعابة !!

ولقد كان هذا الإطار من مكملات الصورة الاصلية ، كما كانت
الريشة في يد المؤلف هادئة وثييدة ، فوفق في إبراز الملامح والقسمات
الجزئية ، وسائر الحياة مسائرة طبيعية بسيطة عميقة ، منتقعا إلى
جانب مهارته الفنية بمباحث التحليل النفسى دون أن يطغى تأثيره بها
على حاسته الفنية الاصلية ؛ وعاشت في القصة عدة شخصيات ، من
خلف المؤلف لا تقل أصالة عن نظائرها في الحياة !!

ولكن ليست المهارة الفنية في التسلسل القصصي ، والبراعة
الصادقة في رسم الشخصيات ، والدقة التامة في تتبع الامتعالاك ..
ليست. هذه السمات وحدها هي التي تعطى القصة كل قيمتها ... إن
هناك عنصراً آخر هو الذي يخرج بالقصة من محيطها الضيق ،
محيط شخصياتها المحدودة ، وحوادثها المحدودة في فترة من فترات
الزمان ، إلى محيط الإنسانية الواسع ، ليصلها هناك بدورة الفلك ،
وحلبة الابد ..

إنك لتقرأ القصة ثم تطويها ، لتفتح قصة الإنسانية الكبرى ..
قصة الإنسانية الضعيفة في قبضة القدر الجبار .. قصة السخرية
الدائبة التي تتناول بها الاقدار تلك الإنسانية المسكينة .
هذه أسرة تفر من هول الغارات وخطر الموت من حي إلى حي ، فما
تفادر هذا الحي « الامن » ! إلا وقد أصابها الموت في أنضر زهرة
وأقوم عود !!

وهذا رجل شاخ قلبه ، وانطوى على نفسه ، وأوى إلى يأس مرير
ولكنه هادئ ساكن ، فما يلبث القدر أن يثير في قلبه إعصاراً على غير
أوان ، ويزيح الركاب عن البذور المطمورة في قلبه الهرم ، ليعود فجأة
فيقصف الاعواد التي تثبت في بطنه وحذر ، يقصفها في قسوة عابثة ،
وبيد من ؟ بيد أحب الناس إليه : شقيقه وربيبه ! ولو قد أمهله بضعة
أيام لانتهى إلى الواحة الممرعة بعد طول الجذب في الصحراء ، ولو

قدم به أياماً لاعفاه من إضافة تجربة فاشلة إلى تجاربه المريرة !
وهذا شاب مستهتر عابث ، مايكاد الحب يقومه ويبحث فيه الجد
والمبالاة حتى يخطفه الموت الذى لم يخطفه أيام العبث والاستهتار .
والأرض تدور ، والزمن يمضى ، والناس يقطعون الطريق المجهول
كان لم يكن شيء مما كان : رفاق الشاب في قوتهم يقامرون
ويعربدون ، وأصحاب الرجل في « غرزتهم » يدخنون أو في قهوتهم
يتندرون ، والقدر الساخر من وراء الجميع لا يبدو عليه حتى مظهر
الجد في سخريته المريرة ، والمؤلف نفسه لا يكاد يلتفت إلى الدائرة
الواسعة التى تنتهى إليها قصته ، لأنه يلقي انتباهه كله إلى إدارة
الحوادث ورسم الشخصيات !!



ولعل من الحق حيث أتحدث عن قصة « خان الخليل » أن أقول :
إنها لم تنبت فجأة ، فقد سبقتها قصة مماثلة ، وتصور حياة أسرة ،
وتجعل حياة المجتمع في فترة حرب إطاراً للصورة .. تلك هى قصة
« عودة الروح » لتوفيق الحكيم .

ولكن من الحق أيضاً أن أقرر أن الملامح المصرية الخالصة في
« خان الخليل » أوضح وأقوى ؛ ففي « عودة الروح » ظلال فرنسية
شتى . وألغ ما في عودة الروح هو الالتماعات الذهنية ، والقضايا
الفكرية بجانب استعراضاتها الواقعية ؛ أما « خان الخليل » :

فأفضل ما فيها هو بساطة الحياة ، وواقعية العرض ، ودقة التحليل .
وقد نجت « خان الخليلي » من الاستطرادات الطويلة في « هودة
الروح » فكل نقط الدائرة فيها مشدودة برباط وثيق إلى محورها
الأصيل .

وكل رجائي ألا تكون هذه الكلمات مثيرة لغرور المؤلف الشاب
المرجو - في اعتقادي - لأن يكون قصاص مصر في القصة الطويلة ،
فما يزال أمامه الكثير لتركيز شخصيته والاهتداء إلى خصائصه ،
واتخاذ أسلوب فني معين توسم به أعماله وطابع ذاتي خاص تعرف
به طريقته .

وبعض هذه الخصائص قد أخذ في البروز والوضوح في قصصه
السابقة ، وفي هذه القصة : وهي الدقة والصبر في رسم الخوارج
والمشاعر وتسجيل الانفعالات المتوالية ، والبساطة والوضوح في رسم
صورة لحياة أبطاله .

والبقية تأتي إن شاء الله !!

سيد قطب

الرسالة : ١٧ ديسمبر ١٩٤٥

كتب وشخصيات

القاهرة الجديدة

— ١ —

قصة ، ومن يقرأ عنوانها تثب إلى رأسه معان كثيرة ولكن لا يخطر في باله البتة أن يكون ذلك عنوان قصة ، وذلك بعض فن الأستاذ نجيب محفوظ ، والأستاذ نجيب محفوظ فنان مطبوع وقاص له خصائصه الفنية . وليست قصة « القاهرة الجديدة » أولى قصصه ، وإن تكون آخرها ؛ إن له عيناً ترى ما لا تراه العين ، وإن له أذناً تسمع ونفساً وخاطراً يفعل بكل ما يرى وما يسمع وما يحس ، ففي كل مشهد تقع عليه العين العابرة يجد الأستاذ محفوظ نواة قصة زاخرة بالحياة والفن !

ولكن لماذا اختار المؤلف لقصته هذا العنوان الموهم ؟ وهل قرأت له منذ قريب « خان الخليل » ؟

لقد كان القدماء يعالجون الجغرافيا باعتبارها أرضاً وسماً ومناخاً وغلات وسكاناً من الناس أو من الحيوان ؛ ولكن عناوين بعض قصص الأستاذ محفوظ كأنما يعنى بها أن الجغرافيا في رأيه ، أو في فنه ، هي جغرافيا الناس لا جغرافيا المكان ؛ فانت تقرأ عنوان « القاهرة الجديدة » تلتبس أن تطالع حديثاً عن الجغرافيا كما

يعرفها القدماء ، فإذا بين يديك حديث آخر عن الجغرافيا كما يراها
هذا الجغرافى الفنان : أرض الحادثة وسماء الفكر وجو الأعصاب ،
وإذا رياح وعواصف ولكن مما يثور فى داخل النفس لا فى ظاهرة
الحياة ..

هى قصة إذن يصف بها « القاهرة الجديدة » على أسلوبه فى فهم
جغرافيا الناس فى هذا الجيل من الشبان والشابات الذين يعيشون
على ظهر هذه الأرض التى تسميها الجغرافية القديمة « القاهرة » ،
فى هذا « الجو » العاصف من الآراء والنزعات الجديدة التى تلف
حياة الشبان والشابات ، بل الشيوخ والشيوخات أيضاً فى هذه
الأيام !

ولكن ما هو موضوع القصة على التحديد ؟ هذا هو السؤال الذى
أوترأ أجب عنه الساعة : لأدع لكل قارئ فرصة يلتبس فيها
الجواب بنفسه بقراءة القصة : وليس عبثاً ما يضيع من وقت فى قراءة
قصة من قصص نجيب محفوظ !

تمنيت لو خلت هذه التحفة الفنية البديعة من بعض الهنات فى
أسلوب القول وفى الإعراب والبيان . ولكنها هنات ضئيلة لا تبخس
قيمة هذه التحفة التى تستحق التنويه والإعجاب !

محمد سعيد العريان

الكاتب المصرى : يوليو ١٩٤٦

شغلت هذه الرواية الجديدة فكرى كما لم تشغله رواية من قبل ، ظلت حوادثها تتقلب على ذهنى ، وبقي أبطالها يبرزون لمخيلتى رداً من الزمن ، لا لأن الرواية جميلة - وهى لا شك كذلك - وإنما لأنها غنية .. فهى غنية بالحوادث ، وغنية بالتصوير ، وغنية بالتحليل النفسى . وهذا الغنى جدير بأن يشغل الفكر ويثير اهتمامه ويشعر القارئ أن عناصر « الإبداع » متوافرة لدى المؤلف ، وهى تارة تبرز رسوماً واضحة بيّنة ، وتارة تبرز ظلالاً لا ينقصها سوى التبلور والالتماع لتأخذ مكانها فى حيز الخلق الفنى ..

أما القصة - كحادثة - فتدور حول شخصية شاب جامعى نال شهادة الليسانس ثم كان جل همه أن يلتبس وظيفة يقيم بها أوده وأود والديه ، والدته ووالده الذى كان يمدّه ببعض المال لإنهاء دراسته الجامعية ، ثم أقعده المرض ، فانقطع المال الذى كان يجنيه من وظيفته ، ولبت يترقب عون ابنه بعد انتهاء دراسته .

وقد كان لهذا الشاب « محجوب عبدالدائم » ثلاثة زملاء فى الجامعة ، على طه وأحمد بدير ، ومأمون رضوان ، لكل منهم عقيدته الفكرية الخاصة ، أما هو ، محجوب فعقيدته التحرر من القيم والمثل المبادئ والاستهانة بالعقائد ، وشعاره فى الحياة كلمة واحدة ، قد لا تكون جميلة ولا مستحبة ، بيد أنها أصدق الكلمات تعبيراً عن هذا

الشعار « طظ » ! فكلما استعصى عليه أمر ، أو عرضت له مشكلة
محرجة ، كانت هذه الكلمة التي تعبر عن الاستهانة واللامبالاة
السبيل الوحيد لتهوين الأمر وحل المشكلة ، ويجهد محجوب لنيل
الليسانس ، تراوده في أوقات فراغه شهوته الجنسية فيرضيها بفتاة
بائسة كانت تجمع أعقاب السكاير ، ويظل يدافع الفاقة والجوع مدة
من الزمن يهيئ له العوز أن يلجأ إلى زيارة قريب له يود أن يستعينه
علي أمره ، فإذا هو يلتقى بابنته فيعجب بجمالها وشبابها ، وإذا هو
يواعدها لزيارة يقومان بها لحفريات الأهرام ، فإذا كان الموعد ،
حاول محجوب حين خلا بالفتاة أمام أحد الآثار ، أن يقبلها ، فصدته
بجفاء وتركته وحيداً .

وفي تلك الغمرة من الحرمان الذي يعانيه محجوب ، يلتقى ذات
يوم بصديق له قديم أصبح مديراً لمكتب أحد موظفي الوزارة الكبار .
ويعرض عليه هذا الأخير « الإخشيدى » أن يقوم في الصحف بدعابة
لسيدة « محسنة » لها نفوذها ، مقابل السعى لتوظيفه بعد أن نال
الليسانس ، وفيما كان محجوب يهم بذلك ، استدعاه الإخشيدى
فجأة ، وعرض عليه مركز « سكرتير » الموظف الكبير الذي كان يعمل
مديراً لمكتبه ، شريطة أن يقبل بالزواج من فتاة اعتدى عليها سيده :
قاسم بك فهمى .. وفهم الشاب مساومة على شرفه وعرضه .. ولكن
هل كان له شرف أو عرض ؟ وهنا تبرز فلسفته في الحياة « طظ » فإذا

هو يقبل بالعرض طمعاً بالمنصب والجاه والمال .. ولكن من تكون الفتاة الضحية ؟ إنها خطيبة وحبيبة زميله وصديقه ، على طه ، التي كانت على غاية من الطهر والشرف والتي جالدت وجاهدت لتظل محتفظة بعرضها على الرغم من دفع والديها اللئيمين إياها إلى مزلق السقوط ... وإن ، فكيف سقطت ؟ لم يهتم محبوب لهذا الأمر ، وعقد زواجه عليها في اليوم نفسه بعد أن مناه الإخشيدى بأن « البك » سينفق على هذه الزوجة وعليه هو أيضاً ، على أن يقام للبك صيوان في بيت محبوب الزوجى !.. وهكذا رضى صاحب الشعار المذكور « بقرنين يحل بهما رأسه » !!

وعاش الزوجان حياتهما الجديدة ، وكل منهما يغضى عن الواقع الشائن ، وما لبث قاسم بك فهمى أن أصبح وزيراً ، وتقرر أن يكون محبوب مديراً لمكتبه ، وهنا يبرز الإخشيدى طالباً من الشباب أن يتنازل له عن هذا المركز ، فيأبى محبوب بعد أن كان راتبه الجديد (٢٥ جنيهاً) ، قد ملا فكره ونفسه ، وراح الشاب وزوجته يسلمخان حياة مترفة باذخة ، ويفرقان الهم إذا عرض لهما بكأس من الخمر .. ونسى محبوب أو تناسى والديه المعدمين حتى كان ذلك اليوم : تلك ساعة من الأسبوع تعود الوزير أن يأتى فيها بيت مدير مكتبه ، أو قل بيته هو .. ، فيقضيها مع زوجة محبوب .. وقبل أن يحين هذا الموعد ، يطرق الباب شيخ يتوكأ على عصا : إنه والده أتى القاهرة من

القناطر ... ولكن لماذا أقدم في هذه الساعة الحرجة ؟ أتكون مؤامرة بيتها الإخشيدى انتقاماً منه ؟ وكان كلام بين الأب والابن فيه لوم وعتاب ، بل وسخرية أيضاً ، والفتى ممسك بيده قلبه خشية مجيء الوزير .. وما لبث الوزير أن دخل ، وأفهم محجوب أباه أن الداخل والد زوجته ... وما هي إلا لحظات ، حتى اقتحمت الباب امرأة تسأل أين زوجها وأين تلك العاهرة التي ينصرف إليها .. وفهم الوالد المسكين القضية وأدعى الواقع فؤاده فأيقن أن ابنه محجوب قد مات .. إلى الأبد ... وانفجرت الفضيحة الكبرى ، فاستقال الوزير ، وأبعد محجوب إلى وظيفة صغيرة خارج العاصمة ..

ذلك هو ملخص رواية « القاهرة الجديدة » للاستاذ نجيب محفوظ ، وكنت أود ألا أورد ، لأن التلخيص مشوه للرواية بصورة عامة ، لولا اضطراري إلى الاستشهاد بحوادث ووقائع ينبغي أن يدركها القارئ ليتابع النقد على وضوح ، فالرواية - كما هو ظاهر - لا يعوزها جمال الحادثة ، وهي مأخوذة من البيئة المصرية الحديثة ، وفيها تصوير - هو أقرب ما يكون إلى الصدق - لحياة الشباب المصري ، فإذا كان هنا محجوب الوضع المتهاون ، فهناك على طه الرفيع الخلق ، وهذا مأمون رضوان المسلم التقى الورع الذي تعد سيرته مثلاً للنزاهة والصدق والسمو الخ .. فليس هو إذن نموذجاً واحداً ، وإنما هي نماذج للشباب المصري الحديث ، وميزة الرواية

الاولى - في اعتقادنا - هي هذا الحس الشديد للواقعية .. فإن الكاتب صادق كل الصدق في إحساسه بالواقع ، ذلك أنه يهتم بالغ الاهتمام لإثبات الواقع وسرده ، مهما كان هذا الواقع قذراً ، ومهما بلغ من اللؤم وإثار اشمئزاز القارئ وكرهه ، فالحقيقة أن القارئ يخرج من تلاوة الرواية بكره شديد وحقد بالغ على البطل الذي عاش حياته في جو من الفضائح والخسة والسفالة بيد أن ذلك لا يعنى المؤلف في كثير أو قليل لأن اهتمامه الأكبر منصب على سرد الحادثة وتصوير الشخصية ، وهو في ذلك يقاوم الذعر الذى يستشعره كثيرون من قصاصينا في الواقع ، فيحاولون أن يخففوه ، وكثيراً ما يجعلونه باهتاً ..

على أن هذا الحس يجاوز أحياناً حدوده ويتعدى منطقة عمله ، فإذا بالمؤلف يثير الواقع إثارة مبالغاً فيها ، بحيث أنه يحمله أكثر مما يتحمل - عادة - من بشاعة وقبح ، فإذا هو شاذ يدع القارئ في شك من صحته ، أو في حيرة من تعليقه وتفسيره ، مثال ذلك أن « إحصان » الفتاة الشريفة التى قاومت المفاتن والمغريات ، واحتقرت والديها اللذين يدعوانها إلى الرذيلة في سبيل إعالة الأسرة الفقيرة ، وظلت محتفظة بشرفها وبحبها لعل طه وبرضى ضميرها ، إحصان هذه ، هى التى تسقط فتستسلم للبك ، ثم ترضى بأن تتزوج صديقاً لحبيبها ، ثم تسعد في حياتها الجديدة ، حياة العاهرة التى يقبل زوجها بأن تكون

لسواه ، وهى بعد لا تستشعر ندماً ولا تحس تبيكت ضمير .. اليس فى ذلك شذوذ فاضح وغرابة جلية لا تحتملها قصة واقعية ؟
او ليس عجبياً كذلك أن يقبل محجوب - فى دقائق معدودة - بأن يتزوج فتاة ساقطة لا تعتزم التوبة ؟ وإنما هى مدعوة إلى الإمعان فى الرذيلة والسقوط ... مهما بلغ هزؤ محجوب بالمثل والقيم ، وأية كانت الدركة التى انحط إليها ، فإن مجابهة هذا الواقع اللئيم ليست من اليسر والسهولة بحيث يرضى فى لحظات أن يحل رأسه بقرنين ذهبيين !! ..

ولعل المؤلف قد شعر بالأمر الأول حين كتب صفحة يبرر بها تحول إحسان من حالة إلى تقيضها (ص ٩٦) ، ولكن هذا التبرير لم يكن ليؤثر على الصورة التى اتخذها القارئ لإحسان فى بدء الرواية . والواقع أنه لا بد للقارئ من أن يحس بأن المؤلف بدأ يفقد سجيته فى سرد الحادثة الطبيعية ، حين جعل من اليسور قبول محجوب وإحسان بهذا الزواج التمثيل ، فإذا الوقائع بعد ذلك سلسلة من الحوادث المصطنعة التى يثقلها كثير من التكلف والتعمل .
بقى هناك أمران يستحقان الإعجاب ، أولهما هذه العبرة الخلقية التى يرمى إليها الكتاب من أن احتقار العقائد والمثل والإدراع باللامبالاة ومجابهة الحياة بعدم الاكتراث ، كل هذه لا تنفع صاحبها الفيلسوف شيئاً ، بل تؤدى به إلى أفجع الكوارث ، وإن مواجهة

الحياة بالصبر والتفكير - مهما حملت من مصاعب - أجدى وأوفر نفعاً ، وثانيهما خاتمة الرواية : فإن الأستاذ محفوظ عرف كيف يسوقها ، فلم يتابع هذه الرغبة السريعة الهينة التى يحسها القارئ لمعرفة نهاية « البطل » : « ماذا حدث لمحبوب بعد أن أبعد خارج القاهرة ؟ وماذا جرى لزوجته ؟ هل ظلت مخلصه للبك ، وهل بقي الزوج راضياً عن علاقتها به ؟ وإلى أين انتهت « فلسفة » محبوب ؟ اظلت « طظ .. شعاره الأعلى ؟ » ، فلو اهتم المؤلف بالإجابة على هذه الأسئلة وأمثالها ، لانهى روايته بخاتمة باردة جداً .. ذلك لان القارئ يجد كفايته كلها من هذه الأسئلة فى الرواية نفسها ، وفى تقلب حوادثها ورسم خطوط أبطالها ، فخاتمة « القاهرة الجديدة » إذن موفقة ، لأنها عقدة لم تنحل ، ولكنها تكاد تكون منحلة .

وفيرة الرواية الثانية التحليل النفسى العميق الدقيق ، والمؤلف يوفق كل التوفيق فى رسم المعانى التى تراود الفكر ، وتسجيل المشاعر التى تعتلج فى الصدر ؛ وأن فى جمعبته لالواناً مشرقة غنية وظلالها متعددة متسعة ، فهو حين يصف الحرمان الذى يعانیه محبوب ، وما يبتعثه فى نفسه من غيظ وحنق ورغبة فى الانتقام ، ويتحدث عن النزهة التى قام بها البطل والبطلة مع جمع من أصدقائها إلى القناطر ، أو يفصل أحاسيس محبوب حين يطالعه وجه بائع التين ، وما يشعر به من مقارنة لصورة والدى الشيخ ، الخ . فلا شك فى أن القارئ

يعجب بالمؤلف وبالمقدرة التي أوتيها للوصف والتحليل .
أما أسلوب المؤلف فذو ديباجة قوية مشرقة وتعابير جيدة ألفاظ
مختارة منقاة ، على الرغم من أن الكتاب لا يخلو من كلمات أجنبية
لها مرادفاتها العربية كـ « الشيزلنج » بدلاً من « الكرسى الطويل »
و « الموضة » بدلاً من « الطراز » وغيرهما .

وقد عثرنا في الرواية على أخطاء نحوية وصرفية هذه هي - فضلاً
عن الأخطاء المطبعية :

إضافة أداة التعريف إلى « غير » وجمع « طابق » على « طابق » ،
والفخورة (ص ١٥) وتصويبه « الفخور » وقوله « يتناول رغيفاً
ونصف » (ص ٤١) وصحتها « ونصفاً » و « يوجد عليه وجداً
كظيماً » (ص ٤٣) وصوابها يجد ولا تصح « يوجد » إلا بمعنى
الحب ، يقال : يوجد به أى يحبه حباً شديداً - وقوله « وقف على
الباب ساعى طويل القامة » (ص ٥٢) والصواب « ساع » وقوله
(فحتم تلوى بوزك » - والمخاطب أنثى وصحتها « تلوين » وقوله
« لم تسمح لإحدى هذه المشاعر » والصواب « لأحد هذه المشاعر »
واستعمال رأس بصيغة التانيث فعسى أن يتلاقى الأستاذ المؤلف أمثال
هذه الأخطاء فيما بعد .

سهيل إدريس

الأديب : سبتمبر ١٩٤٦

صحاب أربعة متباينو المشارب متعددها ، ضمهم فصل واحد في جامعة فؤاد . أولهم تواق إلى الانصراف للدين والدعوة له ، والثاني يضرب بالدنيا بأسرها عرض الحائط فلا يبالي بتقاليد مرعية أو عادات متواضع عليها ويتلخص فلسفته في الاستهتار « واللا أبالية » . والثالث هدفه ومقصده زواج فتاة ربط الحب قلبه بقلبها . والرابع يهوى الصحافة ويعشقها .

يتحفز هؤلاء الزملاء لمواجهة موجة الامتحان النهائي ويخوضونها غير هيايين ، ويخرجون منها معقودى الظفر مرموقى العيون . ولكن البهرة الأولى للفوز سرعان ما تتبدد ويصحو الشبان على مستقبل مبهم وغد مجهول .

وترمى الحياة كل شاب من هؤلاء في عمل ، فييدعون عراك الحياة ، وهو عراك يتمخض عن جرحى وعن قتلى فيسعف الحظ أول الزملاء ويوفد في بعثة إلى فرنسا ، ويعين الثالث في وظيفة بمكتبة الجامعة ، ويقبل الرابع على الصحافة يشبع نهمه منها ، أما الثانى - وهو أغسرهم حالا وأضيقيهم عيشا - فيتخير لنفسه في الحياة طريقا معوجا ويقبل أول وظيفة تعرض عليه حتى ولو كان ذلك على حساب الشرف والفضيلة . ذلك أنه رضى أن يكون سكرتيراً كبير بشرط أن يشاركه هذا الكبير في زوجة ويختل معها في أخاين دورية .

ولكن هذا الوضع الشاذ سرعان ما لفتضخ امره وتلطخت سيرة
الكبيرة بالعار ونقل سكرتيه إلى أسوان بعد ما جرد من ترقياته
الاستثنائية .

هذا مجمل القصة البارعة التى ساقها الأستاذ نجيب محفوظ فى
كتابه « القاهرة الجديدة » ، وهو إيجاز مبتور مشوه ، وهيكلى عظمى
يفتقر إلى مظاهر الحياة ودلائلها . وهى قصة تنتهى بعبرة ما أوجنا
إلى استيعابها ووضعها نصب أعيننا فى السبيل الذى نسلكه فى
حياتنا . فإن الغواية والاثم يبهران البصر ويخيلان الالباب
ويستهويان الشباب والمكتهين . ولكن الخاتمة المؤسفة حتم لا مهرب
منها .

فهاك قصة شاب ابتسمت له الحياة فى مطلع عهده بها لأنه قابلها
« باللا ابالية » والاستهتار ، ولكنها سرعان ما توجهت له وأدارت له
ظهرها بعد ما مرغته فى حمأة العار وسامته الخسف والهوان .
أما ربيبه ، ذلك الموظف الكبير ، الذى كان يرتشى من شرف
سكرتيه فقد سقط من على مهلل السيرة غير معذور من أحد .
ولنا على هذه القصة مأخذان : أولهما أن الأستاذ محفوظ عنى
بواحد من شخوص روايته الأربعة وأدار القصة حوله ولم يعن عناية
مماثلة بقرنائه وخلانه . وجبذا لو كان المؤلف أسهب فى روايته قليلا
وجلا لنا بعض نواح من حياة بقية الصحاب .

أما المأخذ الثاني فهو بغض السهوات النحوية التي لحناها في
القصة ونرجو أن تكون المطبعة - لا المؤلف - مسئولة عنها .
والقاص جدير - عدا ذلك - بالثناء لأن أسلوبه شائق ، وجواره
ممتاز ، وتسلسل جوداته ممتع ، وحراته لا يعوزها دليل .
ودييع فلسطين

منبر الشرق : ١٣ ديسمبر ١٩٤٦

من دلائل « غفلة النقد في مصر » التي تحدثت عنها في كلمة سابقة ، أن تمر هذه الرواية القصصية « القاهرة الجديدة » دون أن تثير ضجة أدبية أو ضجة اجتماعية !

الآن كاتبها مؤلف شاب ؟ لقد كان « توفيق الحكيم » قبل خمسة عشر عاماً مؤلفاً شاباً عندما أصدر أولى رواياته التمثيلية « أهل الكهف » فتلقها الدكتور طه حسين ، وأثار حولها فرقة هائلة . كانت هي مولد « توفيق الحكيم » الأدبي . ولم يمنع كونه في ذلك الحين شاباً من إثارة ضجة حوله ، أبرزت أدبه للناس فانتفعوا به ، كما انتفع هو نفسه لأنه وجد الطريق بعدها مفتوحاً أمامه للنشر والشهرة .

ود القاهرة الجديدة « شأنها شأن « خان الخليلي » للمؤلف نفسه لا تقل أهمية في عالم الرواية القصصية في الأدب العربي عن شأن « أهل الكهف » و « شهرزاد » لتوفيق الحكيم في عالم الرواية التمثيلية .

فماذا حدث ؟

هل صحيح أن الملابس الشخصية كانت أهم العوامل التي جعلت الدكتور يكشف عنا في « توفيق الحكيم » حينذاك من ذخيرة

فنية .. ذلك أن ألقى توفيق بنفسه ويأديه المغمور إذ ذلك في أحضان الدكتور قائلا : إنه يضع نفسه وفنه ومستقبله بين يدي « عميد الأدب » وأن نجيب محفوظ وأمثاله من شبان هذه الأيام لا يضعون أنفسهم ولا فنههم بين يدي أحد إلا جمهور القراء .

أنا شخصياً لا أميل إلى قبول هذا الافتراض : ولكني أقدر أسباباً أخرى طبيعية :

فقبل خمسة عشر عاما كانت « أهل الكهف » شيئاً فذاً يلفت النظر بقوة . كان توفيق الحكيم يخطو خطوة واسعة جداً بالقياس إلى كل من سبقه في التمثيلية العربية . حقيقية إنه لم يكن يفتح فصلاً جديداً في كتاب الأدب العربي ، كما قال الدكتور طه حينذاك . فهذا الفصل كان مفتوحاً في الناحية الشكلية ، إنما كان الجديد الذي له قيمة فنية حقيقة في عمل توفيق الحكيم ، هو الانتفاع بالأساطير في عمل فني له قيمة أدبية . مع التقدم الواضح في طريقة الحوار وسبكة وجريانه . أما اليوم فعمل من نوع « خان الخليلي » و « القاهرة الجديدة » يبدو وليس فيه من البريق ما يلفت النظر . فكثيرون كتبوا روايات قصصية ، وروايات تمثيلية ، وأقاصيص .. إلخ .

ولكن كان على النقد اليقظ - لولا غفلة النقد في مصر - أن يكشف أن أعمال « نجيب محفوظ » هي نقطة البدء الحقيقية في إبداع رواية قصصية عربية أصيلة . فالأول مرة يبدو الطعم المحلى والعطر القومي

في عمل فنى له صفة إنسانية ؛ في الوقت الذى لا يهبط مستواه الفنى
عن المتوسط من الناحية الفنية المطلقة . فهو من هذه الناحية الأخيرة
يساوى أعمال توفيق الحكيم في التمثيلية .

أم إنه لا بد لنجيب محفوظ وأمثاله أن يلقوا بأنفسهم في أحضان
أحد ، ليقدمهم إلى الناس ؟

لقد فات الوقت الذى كانت هذه هى الوسيلة الوحيدة للظهور ،
والجمهور لم يعد ينتظر هؤلاء الشيوخ ليقرا ويحكم . فعلى هؤلاء
الشيوخ أن يؤدوا واجبهم إذا شاعوا أن تظل الانظار معلقة بهم كما
كانت الحال !

القاهرة الجديدة ..

هى قصة المجتمع المصرى الحديث ، وما يضطرب في كيانه من
عوامل ، وما يصطدم في أعماقه من اتجاهات .
قصة الصراع بين الروح والمادة ، بين العقائد الدينية والخلقية
والاجتماعية والعلمية ، بين الفضيلة والرذيلة ، بين الغنى والفقر .
بين الحب والمال .. في مضمار الحياة .

وهى تبدأ في نقطة الارتكاز في الجامعة ، حيث تصطرع الأفكار
الناشئة هناك بين طلابها - بفر من أن الجامعة ستكون هى « حقل
التجارب والإكتار » للأفكار النظرية التى تسير الجيل .. ثم تدفع
بشتى الأفكار والنظريات النابتة في هذا الحقل ، إلى مضمار الحياة

الواقعية ، وغمار الحياة اليومية ، وتصور صراع النظريات مع الواقع خطوة فخطوة ، تصوره انفعالات نفسية في نفوس إنسانية ، وحوادث ووقائع وتيارات في خضم الحياة .

وصفحة فصفحة نجدنا في صميم الحياة المصرية اليومية . هذه الأفكار المجردة نعرفها ، وهذه الوجوه شهدناها من قبل ؛ وهذه الحوادث ليست غريبة علينا . نعم فيها شيء من القسوة السوداء في بعض المواقف ، ولكنها في عمومها اليفة . تؤلنا ولا ننكرها ، وتؤذينا أحياناً ، ولكننا نتقبلها !

هذا هو الصدق الفني . فنحن نعيش في الرواية لحظة لحظة . نعيش مصريين ، ونعيش آدميين ، وفي المواقف القاسية ، في مواقف الفضيحة ، حيث تبدو الرذيلة كالحة شوهاء مريرة ، نود لو ندير أعيننا عنها كيلا نراها ، ولكننا نقبل عليها مضطرين ففي القبح جاذبية ! . إنها الدمامل والبثور في جسم مصر وفي جسم الإنسانية كذلك ، وإذا انفعلنا لها مرة لأننا مصريون ، انفعلنا لها أخرى ، لأننا ناس وإنسانيون .



لقد اختار المؤلف من بين طلاب الجامعة أربعة ليمثلوا الأفكار والاتجاهات التي تتصارع في المجتمع الحديث .. !

الإيمان بالدين والخلق والفضيلة عن طريقه ، والالتجاء إليه طلباً للخلاص .

والإيمان بالمجتمع والعدالة الاجتماعية ، والصراع العملي لتحقيق الفضيلة الاجتماعية والشخصية من هذا الطريق .

والإيمان بالذات ، وعبادة المنفعة ، وتسخير المبادئ والمثل والأفكار جميعاً لخدمة هذا الإله الجديد !

وموقف المتفرج الذى يرقب هذا وذاك وذلك مجرد التسجيل والنظر والمشاهدة .. !

ونستطيع أن نلمح فى ثنايا الرواية وفى خاتمتها ميل المؤلف لأن ينتصر للمبادئ على كل حال ، وأن يحقر الإيمان بالذات والتدهور الخلقى والاجتماعى ، والقذارة ، والانحلال .

ولكنه لم يلق خطبة منبرية واحدة فى خلال ثمانين ومائة صفحة ولم يفتعل حادثة واحدة افتعالا ..

لى بعض الملاحظات على سياقة بعض الحوادث وشكلها . فقد كان فيها قسوة فى مواجهة صاحب الإيمان الثالث بالتجارب التى يحك عليها إيمانه ومبادئه ! قسوة لم تكن الرواية فى حاجة إليها لتصل إلى أهدافها .. ولكنها على كل حال بعيدة عن التزوير والافتعال .

فمثلاً هذا الشاب الذى أسماه « محجوب عبدالدايم » ، ووصفه فى هذه السطور :

' كان صاحب فلسفة استعارها من عقول مختلفة كما شاء هواه ،
 وفلسفة الحرية كما يفهمها هو ، و « طظ » أصدق شعار لها ، هي
 التحرر من كل شيء ، من القيم والمثل والعقائد والمبادئ ، من التديّن
 الاجتماعي عامة ! وهو القائل لنفسه ساخراً : إن أسرتي لم تورثنى
 شيئاً أسعد به ، فلا يجوز أن أرث عنها ما أشقى به ! ، وكان يقول
 أيضاً : إن أصدق محاولة في الدنيا هي : الدين + العلم + الفلسفة
 + الأخلاق = طظ ، وكان يفسر الفلسفات بمنطق ساخر يتسق مع
 هواه . فهو يعجب بقول ديكارت : « أنا أفكر فأنا موجود » ويتفق معه
 على أن النفس أساس الوجود ! ثم يقول بعد ذلك إن نفسه أهم ما في
 الوجود ! وسعادتها هي كل ما يعنيه : ويعجب كذلك بما يقوله
 الاجتماعيون من أن المجتمع خالق القيم الأخلاقية والدينية جميعاً .
 ولذلك يرى من الجهالة والحمق أن يقف مبدأ أو قيمة حجر عثرة في
 سبيل نفسه وسعادتها ! وإذا كان العلم هو الذي هبأ له التحرر من
 الأوهام ، فليس يعنى هذا أن يؤمن به أو أن يهبه حياته ، ولكن
 حسبه أن يستقله وأن يفيد منه ، فلم تكن سخريته من رجال العلم
 دون سخريته من رجل الدين ، وإنما غايته في دنياه : اللذة والقوة
 بأيسر السبل والوسائل ، ودون مراعاة لخلق أو دين أو فضيلة .
 لقد استعار هذه الفلسفة بإرشاد هواه ، ولكن تهيؤ لها نما معه
 منذ أم بعيد . فهو مدين بنشأته للشارع والقطرة . كان والداه طيبين

جاهلين ، ولظروفهما الخاصة ، أتم تكوينه في طرق بلدة القناطر ، وكان لداته صبية شطاراً ينطلقون على فطرتهم بلا وازع ولا تهذيب . فسب وقذف وسرق ، واعتدى واعتدى عليه ، وتردى إلى الهاوية . ولما انتقل إلى جوجديد - المدرسة - أخذ يدرك أنه كان يحيا حياة قذرة ، وعانت نفسه مرارة العار والخوف والقلق والتمرد . ثم وجد نفسه في بيئة جديدة ، طالباً من طلاب العلم بالجامعة ، ورأى حوله شباناً مهذبين يطمحون إلى الآمال البعيدة والمثل العالية ، ولكنه عثر كذلك على نزعات غريبة ، وآراء لم تدر له بخلد . عثر على موضة الإلحاد والتفسيرات التي يبشر بها علماء النفس والاجتماع للدين والأخلاق والظواهرات الاجتماعية الأخرى ، وسربها سروراً شيطانياً ، وجمع من نخالتها فلسفة خاصة اطمأن بها قلبه الذي نهكه الشعور بالضعف ، لقد كان وغداً ساقطاً مضمحلاً ؛ فصار في غمضة عين فيلسوفاً ! المجتمع ساحر قديم . جعل من أشياء فضائل وجعل من أشياء رذائل ، ولقد وقف على سره وبرع في سحره ، وسيجعل من الفضائل رذائل ، ومن الرذائل فضائل ، وفرك يديه سروراً ، وذكر ماضيه أطيب الذكر ، وزمق مستقبله بعين الاستبشار ، وألقى عن عاتقه شعور الضعة . بيد أنه أدرك منذ اللحظة الأولى أن فلسفته فلسفة سرية . يجوز أن يدعو « مأمون رضوان » إلى الإسلام جهاراً ، ويجوز أن يعلن « على طه » اعتناقه لحرية الفكر والاشتراكية . أما فلسفته هو

فينبغي أن تظل سرية - لا احتراماً للرأى العام ، فإن من مبادئها احتقار كل شيء - ولكن لأنها تؤتى أكلها إلا إذا كفر الناس بها وأمن بها وحده ! ألا ترى أنه إذا آمن الناس جميعاً بالرديلة لم يتميز بينهم بما يتيح له التفوق عليهم ؟ لذلك احتفظ بها لنفسه ، ولم يعلن منها إلا ما هو في حكم الموضة كالإلحاد وحرية الفكر ؛ إلا إذا ضاق صدره أو غلبه شعور الوحشة ، فإنه ينفس عن قلبه بالمزاح والسخرية . فبدا للقوم ساخراً ماجناً ، لا شيطاناً مجرمًا ، ومضى في سبيله شاباً فقيراً بلا خلق ، يرصد الفرصة ويتوثب للانقضاض من عليها بحرارة لا تعرف الحدود .

وهو تصوير معجب لشخصية هذا « النموذج » ، وقد صور زملاءه كذلك - كما صور كل شخصية جاءت في الرواية - ويعجبني فيه ذلك التعليل الصامت لاتجاهات « محبوب عبدالدايم » وزملائه . إنهم كلهم في جامعة واحدة ، يدرسون نظريات واحدة ، ويخضعون لمؤثرات واحدة ، ولكن كلا منهم يخطط طريقه في التفكير والحياة بحكم مزاجه ووراثاته ورواسب شعوره ، ويخلق لنفسه فلسفة يعتمد فيها على نفس الأسباب والعلل التي يعتمد عليها الآخرون في تكوين فلسفة مغايرة ! وبصدق سلوكهم فيما بعد القواعد أيضاً .

حقيقة إن محبوب عبد الدايم لم يكن في سلام مع شعوره دائماً وهو يواجه التجارب . فالنظريات شيء - مهما يكن الاقتناع بها ،

ومهما تكن بواعثها - والتجارب العملية شيء آخر . ولكنه سارَ إلى نهاية الشوط ، ولم يقف إلا حين صدمته أنانية أخرى ففضحته ، وحين انفضحت الرذيلة في القصة لم يكن ذلك ليقظة في ضمير المجتمع فهو مجتمع مريض . وإنما كانت غلبة رذيلة على رذيلة !!

ولكن - كما أشرت من قبل - أخذ على المؤلف قسوة لم تكن لها ضرورة في بعض التجارب التي تواجه هذا الشاب .

لقد خيرته الظروف بين أن يبقى بلا وظيفة . أو أن يكون في وظيفة مغرية (سكرتير وكيل وزارة ثم مدير مكتب حينما يصبح وزيراً) بئس ! هو في ذاته فادح . أن يتزوج بفتاة عبث بها الوكيل الوزير ! وأدى الثمن - حسب فلسفته - وتسلم البضاعة . وكان هذا حسبه ، وكان حسبه أن يقبل الوضع مموها من الخارج وهو يدرك حقيقته . ولكن المؤلف جعله يواجه الموقف سافراً بلا تمويه . أيقبل أن يكون زوجاً للفتاة التي هذا موقفها ؟ .. ثم أيقبل أن يكون مقره « جرسونيرية » البك ، وأن يواصل البك ما بدأ به وفي يوم معين يعلمه محجوب وعليه أن يغادر البيت فيه ؟

هذه قسوة لا مبرر لها ولا ضرورة . ومثلها أن تزف إليه (الفتاة) بلا احتفال . وكان من كمال السخرية أن يكون الاحتفال فخماً ! وشيء آخر أخذه على الرواية : لم جعل الفتى المؤمن المتدين لا تصطدم نظرياته بواقع الحياة ؟ لقد اصطدم « على طه » صاحب

الإيمان بالمجتمع . اصطدم في قلبه وشعوره . فقد كانت هذه الفتاة التي زفت إلى زميله هي فتاة أحلامه وموضع إيمانه الاجتماعي . ولكنه احتمل الصدمة ومضى يؤمن بالمجتمع الكبير . واصطدم محجوب صدمات شتى وجف لها واضطرب ، ولكنه احتملها في سبيل ذاته المقدسة ! فلم لم يصطدم أبداً « مأمون رضوان » ؟

هل يريد المؤلف أن يقول : إن إيمانه القوى بالله والدين والرجولة قد أعفاه من الاصطدام ، كلا . إن المجتمع الفاسد المنحل الذي صورته في مصر - والذي هو مع الأسف واقع - لابد أن يصطدم به كل صاحب إيمان ، سواء كان إيمانا بالمجتمع أو حتى إيمانا بالحياة ! ربما لاحظ أن التنسيق الفني يحتم عليه ألا يبرز على المسرح إلا شخصية واحدة رئيسية . ولكن لا . فالرواية القصصية من طبيعتها أن تسمح لأكثر من شخصية بالبروز ، والتنسيق الفني يتحقق بتنويع درجات البروز .

هذه نقطة الضعف في الرواية ، كالتقطة الأولى كذلك .



وبعد فهناك صفحات رائعة قوية في تصوير المجتمع المصري وما فيه من انحلال يشمل الطبقات الاستقرائية ودوائر الحكومة وأثام الفقر والثراء ، وأفات المظاهر والرياء .. إلخ ، ولكن يضيق عنها المقام ، وأنا معجل عنها إلى مسألة أخرى لها أهميتها في وزن

الرواية ، وفي وزن كل عمل فنى .

إن هذه الرواية على ما فيها من براعة فى العرض ، ومن قوة فى التصوير - تصوير النماذج وتصوير المجتمع وتصوير المشاعر والانفعالات - هى أصغر من قيمتها الإنسانية - وتبعاً لهذا فى قيمتها الفنية - من سابقتها « خان الخليل » .

رواية خان الخليل أضيق فى محيطها الداخلى ولكنها أوسع فى محيطها الخارجى . أضيق فى المجال الذى تعالجه وتضطرب فيه حوادثها . فهى قصة أسيرة تفر من الموت بالقنابل فيخترم الموت أجمل زهراتها بلا قنابل ! وقصة قلب إنسانى شاخ قبل الأوان فانطوى على نفسه ورضى بنصيبه ، فإذا الأقدار تخايل له بقطرة تدية فيندى ، ثم تجف هذه القطرة قبل أن تبلغ فاه . يرشفها منه أعز إنسان عليه : أخوه المستهتر السادر . وحينما يجد هذا المستهتر ويقومه الحب العميق ، تخطفه الأقدار فيموت !

ولو استأنت الأقدار لحظة هنا أو هناك ، ولو تغير خيط واحد فى ذلك المنوال الأبدى لتغير وجه الحياة .

أما رواية « القاهرة الجديدة » فتعالج جيلاً وتصور مجتمعا . ومجالها مع هذا من مجال « خان الخليل » ! .

فى « خان الخليل » ننتهى من الرواية لنجد أنفسنا أمام رواية الحياة الكبرى : الإنسانية والأقدار ، الضعف الإنسانى والقوى

الكونية ، أشواق الناس وأهدافهم أمام الغيب المجهول .
وفي « القاهرة الجديدة » نبداً وننتهى ، ونحن أمام جيل من الناس
ومجتمع قابل للزوال ، فلا تبقى إلا بعض الملامع الإنسانية الخالدة .
المجال هناك أوسع لأنه خالد بخلود الإنسان . والقيمة الإنسانية
هناك أكبر ، وهى جزء من القيمة الفنية له اثره فى وزن الرواية ، وراء
المهارة الفنية فى العرض والتنسيق والاختيار .

سيد قطب

الرسالة : ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦

زقاق المدق

- ١ -

طالما ساءلت نفسى والحسرة تملأها كلما رأيت التجديد يأتى على
أحيائنا الوطنية شيئاً فشيئاً . ترى هل تلمس معالم التاريخ الحافل
قبل أن يخلق الفنان الذى يخلدها إلى الأبد ؟! نعم لقد أخرج توفيق
الحكيم فى هذا اللون معجزته عودة الروح . ولكنها وحدها لا تكفى .
فضلا عن أن توفيق قد انحرف عن هذا اللون منذ بعيد . وأخيراً وقع
فى يدى كتاب خان الخليل للمؤلف فتناولته متكاسلا عديم الثقة فى أن
أقرأ شيئاً يهزنى وبدأت أقرأ .. وتوالى الساعات وأنا لا أدرى فقد
نسيت نفسى لقد استغرقنى ما أقرأ وشاقنى ما أرى وشاركت هؤلاء
الناس وشايطرتهم بؤسهم ونعيمهم وبسمت قليلا . لحظهم القليل من
السرور وتأملت كثيراً لنصيبهم الكثير من الآلام .. ولا زلت أذكرهم
وأحن إليهم كأنهم قوم عشت بينهم حقا أو تربطنى بهم أواصر
القربى .. لقد استطاع نجيب محفوظ أن يجعلنى أحب هذه الأحياء
الوطنية التى كانت تتقزز منها نفسى وأن أستروح مناظرها تلك التى
كنت أنفر منها قبل أن تكشف لى يد الفنان عما وراءها من أسرار ..
هكذا كان شعورى عندما قرأت قصته خان الخليل وهو نفس شعورى
عندما قرأت قصته الأخيرة زقاق المدق .

اننى أقولها، قوله صريحة وأنا لا تربطنى صلة شخصية بهذا
الاديب وأعلن اليوم وستؤمن على قولى الأجيال القادمة . لقد خلق لنا
أدب قصصى فى مستوى الأدب الروسى الذى استرعى أنظار العالم
بفضل دستوفسكى وتشيكوف وترجنيف ، وسيقف أدب القصة عندنا
بين الآداب العالمية سامقا يفيض قوة وحياة ونبضاً ..

إنك من نجيب محفوظ لا تقرأ قصة بل أكثر من هذا .. أنك تشاهد
وتعاشر وتشارك أشخاصا وكأنهم فى عالم الحقيقة أمامك يضطربون
بل فى صميم الحياة بلحمهم ودمهم بملامحهم المميزة الواضحة
بهمومهم وآمالهم بمثالبهم وفضائلهم حتى أصحاب العاهات
والشريرين تشعر نحوهم بعطف لا يقل عما تشعر به نحو أصحاب
الفضائل من هؤلاء القوم ..

كم أنا مشتاق إلى هذه الفتاة التى لا أخطئها وأنا أسير فى شوارع
الغورية والأزهر ، إننى أراها أمامى كما وصفها المؤلف وأعلم بما
تخفيه عنى فى حنايا نفسها من خير وشر فقد جلا ذلك كله نجيب
وكشفه أمام عينى . وعباس الحلو الحلاق ذلك الشاب الذى هو صورة
حديثه للطابع الأخلاقى القديم طابع القناعة والرضى والحب والتعلق
بالحي والعشيرة رغم ما يقاسيه من قلة فى الرزق ، ولكن لا عليه .. ما
دام يجد صديقاً يخلص له مثل كامل صانع البسبوسة وخلان قهوة
المعلم كرشة بالزقاق يسمر معهم كل مساء .

والشيخ رضوان النقى الورع والسيد علوان الثرى صاحب
الوكالة الذى شاء المؤلف أو شاعت قوانين الخلق الفنى التى سيطرت
على القصة أن تبتر مسراته بقسوة بعد أن كدنا نستروح معه كثيراً
من راحة الحياة ولينها وكأنها الواحة الوارفة الظليلة وأنه لما يلفت
النظر أن الأستاذ نجيب لا يترك فى قصصه مثل هذه الشخصيات
تنعم بما هى فيه من رغد بل لعل لعنة الحياة لا تحل إلا بهم وكأنما
لكى يعيد المؤلف التوازن إلى القصة لأبد لأمثالهم من كارثة أن
الغريب الشاذ فى شخصيات نجيب أن يستمتع شخص ما بالسعادة
والهناءة فمثل هذا الشخص يرخى له فى حبل المسرات لكى يبتز به
ذلك بترأ قاسياً عنيفاً ، أن بين نجيب وبين هؤلاء عدااء عجيبة . لا
أدرى مبعثه فى نفسه . أنه يعاملهم بقسوة حتى أن بوارق الهناءة
التي تلوح أحياناً فى قصصه لا تستطيع أبداً أن تبذل ما يكتنف جوها
من صرامة وقتام . وأن أحق ما توصف به قصص نجيب أنها قصص
كاتمة حتى أننا لم نسمع فى سهرات قهوة المعلم كرشة شيئاً من
« النكت » المرحمة مما اشتهر به أبناء البلد ، اللهم إلا بعض نكت
صارمة ! وذلك اللون الفنى القاتم يبدو أيضاً فى لوحات بعض
الرسميين المصريين العصاميين أمثال حسين بدوى ودرويش ولا بد
لهذا من علاقة بحياتهم وبيئتهم .

أما المعلم كرشة وزوجته فهما الصورة الحقيقية التى لا « رتوش »

فيها حياة هذه الطبقة من أبناء البلد وكذا إبنهما حسين الشرس ، فقط .. إن شذوذ المعلم كرشة يبدو غريباً عليه بعض الشيء وأربما لو كان أصيب به كامل صانع البسيوسة مثلا ثم تطور عنده إلى استلطاف بعد تضخم جسمه لأشاع هذا في القصة جوا غير قليل من المرح والفكاهة هي في أشد الحاجة إليه .

أما نهاية القصة فلعل المؤلف كان يريد أن يشارك حسين الشرس في المعركة ، ولكن حالت دون ذلك بعض الاعتبارات !! والحق أن عدم إشراكه في المعركة كان غير طبعى وهو الشيء الوحيد في القصة كلها تقريباً الذى لم يتبع منطق التحليل والملابسات وقد يكون المؤلف رأى أن إشراك حسين في المعركة ونجده لميله يستتبعان حتما القبض عليه . ومعنى هذا أن الزقاق يقفر من شبانه بعد أن أقفر من فتاته الوحيدة ، ومعنى هذا أيضا أن القصة تحمل اللعنة على الزقاق وهذا

ما لا يقبله نجيب لزقاقه المحبوب !
إن صدق التصوير ودقة الوصف وعمق التحليل هي ما يمتاز به فن نجيب محفوظ وإن روح المؤلف وسيطرته على أشخاصه وتحريكه لهم لا تقتصر أبداً لحظة من اللحظات طوال القصة التى تستغرق حوالى الثلاثمائة صفحة فضلا عن التوافق والانسجام بين جميع أجزاء العمل الفنى . وليس هذا على أديب بالشيء القليل وإنه في أدبنا لفضل جزيل .

المقتطف : ديسمبر ١٩٤٧

نملك اليوم أن نقول : إن عندنا قصة طويلة ، أى رواية . كما نملك أن نقول إننا نساهم في تزويد المائدة العالمية في هذا الفن بلون خاص ، فيه الطابع الإنسانى العام ، ولكن تفوح منه النهضة المحلية ، وهذا ما كان ينقصنا إلى ما قبل أعوام !!

فإذا طاب لنا أن نقرر هذه الحقيقة فلنذكر اسمى الشابين المصريين اللذين قدما لنا البرهان عليها ، وهما نجيب محفوظ وعبد الحميد السحار ، اللذان سأحدث عن روايتيهما الجديتين : « زقاق المدق » لنجيب ، و « قافلة الزمان » لعبد الحميد ، ولكننا لا نكون منصفين إذا لم نتتبع حلقات السلسلة من أولها ، ونحن في معرض التسجيل .

يجب أن نرجع حوالى نصف قرن لنجد المولى يحاول في « حديث عيسى بن هشام » أن يضع أساس الرواية المصرية ، قابضاً على مقامات الحريري والهمداني بيد ، ومستنداً باليد الأخرى إلى البيئة المصرية ومقتضياتها الحديثة ، ثم تمر سنوات طويلة حتى نرى هيكلاً يحاول في « زينب » محاولة أخرى من نوع جديد ، يرنو فيها إلى الطريقة الأوروبية الحديثة في القصة بعين ، ويتجه بالعين الأخرى إلى البيئة المصرية في أيام الحرب العالمية الأولى ، ولكن في محاولة ساذجة أولية ، ثم نخطو خطوة أخرى ، بل نقفز قفزة واسعة ، لنجد

« إبراهيم الكاتب » للمازنى سنة ١٩٣١ و« عودة الروح » لتوفيق الحكيم فى سنة ١٩٣٣ ، وفى هذه الرواية الأخيرة بصفة خاصة تبدو المحاولة واضحة لاستيحاء البيئة المصرية فى صورة إنسانية ، ومع أن رواية « إبراهيم الكاتب » أكثر حيوية وأشد حرارة ، إلا أن « عودة الروح » تعد نقطة البدء الحقيقية فى وضع رواية فنية مصرية ذات طابع إنسانى عام .

ولانملك أن ننسى فى هذا السياق روايتى « دعاء الكروان » و« شجرة البؤس » للدكتور طه حسين بك ، ولكننا نقرر أنهما لم تكونا مصدر إحياء لكتاب الرواية ، وبخاصة للشابين اللذين نتحدث عنهما الليلة ، بقدر ماكانت « عودة الروح » لتوفيق الحكيم ، فمن نقطة البدء التى خطها توفيق تابعاً سيرهما مباشرة ، وإننا لنقف اليوم أمام أعمالهما الجديدة ، فنرى « عودة الروح » وكانت بداءة .. بداءة فحسب تشير إلى الاتجاه ، ثم تقف لتتابع القافلة سيرهما فى الطريق !
والآن فلنتحدث عن ... زقاق المدق ..

تحتفظ المكتبة العربية لنجيب محفوظ بأربع روايات أخرى قبل « زقاق المدق » ، اثنتين منها تستمدان إحياءهما من التاريخ المصرى القديم ، وهما « رادوبيس » و« كفاح طيبة » واثنتين تستمدان وحيهما من البيئة المصرية الحديثة ، وهما « خان الخليل » و« القاهرة الجديدة » . ثم هذه الرواية الأخيرة : « زقاق المدق » ..

والعيب الاساسى فى الحديث عن الروايات بعامة أنك لا تجيد تلخيصها ، ولكن رواية « زقاق المدق » بالذات يستحيل تلخيصها ، فهى ليست رواية بطل أو بطلنة من تلك الروايات البطولية ، التى تبرز فيها شخصية واحدة تصبح هى محور الرواية ، وتدور الشخصيات الأخرى والحوادث فى فلكها ، وتظل هى على المسرح دائماً ، تسلط عليها الأنوار من بدء الرواية إلى منتهائها ، إنما هى رواية عرضية أو استعراضية ، تستهدف عرض مجموعة من الناس ، وتسلط عليهم ضوء واحد طوال الوقت . وفى نظر ذلك لا تستغرق فى واحد منهم ، ولا تمنحه من الأهمية أكثر مما لسواه .

وهذا اللون من الفن جدير نسبياً ، ولعله متأثراً بالإحياءات الجديدة فى النظرة إلى الأفراد والمجتمعات . فقديماً كانت فكرة البطل هى التى تسيطر على خيال البشرية ، وتستبد بوحى القصاص والشعراء ، فكان الفرد هو وحي الرواية ، كما كان هو وحي التمثيلية والملحمة غالباً ، أما اليوم فتغلب النزعة التى تنكر البطولة الفردية ، أو تقلل من قيمتها ، وتحاول أن تقر أن أهمية كل فرد كأهمية الآخرين ، وتبدو هذه النزعة فى فن الرواية العرضية أو الاستعراضية التى تعرض الأفراد بقوة واحدة ، وتسلط عليهم أشعة واحدة ، ولا تحفل بتقصى نفسية بطل ولا شخصية ، وبحسبها أن ترسم الجميع والحياة تسير بهم فترة من الوقت فى حيز من المكان .

هناك شخصية واحدة في « زقاق المدق » تبرز ، وتتخذ طابع البطولة ، هو الزقاق ذاته فروح الزقاق وخصائصه بارزة أبداً في كل صفحة ، وطابعه أبداً في كل شخصية ، وروحه أبداً مع الجميع ، تسير الجميع ، والمؤلف يسلك طريق « الواقعية » في الرواية ، ولكنه لا يخلو من رمز ، فالحياة ترمز إلى حياة الأزقة في القاهرة كلها ، والشخصيات - ولو أنها واقعية - مستمدة من سكان الأزقة جميعاً - وعليها طابعهم ، وفيها خصائصهم ، فالمعلم كرشة صاحب القهوة البلدية ، وحليف الغرزة ، والشاذ في ميوله الجنسية ، وعم كامل بائع البسبوسة البدين الطيب القلب العميق السذاجة ، وعباس الحلو الشاب الحلاق القانع الصافي السريرة المخلص النية ، وجعدة القران الحيوان السائم ، وزوجته البدينة السليطة التي تسيطر عليه وتخضع لجسده ، والدكتور بوشى طبيب الأسنان الذي كان تمورجياً ، ثم احترف الحرفة ، ونال من الزقاق لقب « الدكتور » ليسرق أطقم أسنان الموتى ، ويركبها للأحياء بمساعدة زبطة ، صانع العاهات للشحاذين ليرتزقوا من عاهاتهم المصنوعة ، هذا الحشرة القذرة التي لا تعيش إلا في التراب ، والست سنية الكهلة العزب الباحثة عن زوج شاب تشتريه بالمال ، والخاطبة الماكرة ، وينتها المتبناة تلك الأنثى الشكسة الجموح التي تضيق نفسها بالزقاق لترتمي في النهاية في فخ قواد من قوادى الحرب ، وتتمرغ في حمأة المجندين وهى في شبه حمى من

اللذة والشكاسة والجموح ، والسيد سليم علوان صاحب الوكالة
الغنى الذى يستعين بصينية الفريك بالحمام وجوزة الطيب على
لذائذه الجسدية ، حتى إذا أصابته الذبحة الصدرية انقلب متشائماً
فزعاً هلوغاً حقوداً سيء الظن بكل شيء ، والسيد رضوان الحسينى
الذى نكبه القدر فى أبنائه جميعاً فاستعان بإيمانه الذى استحال
صوفية سمحة كريمة عطوفاً ، وحسين كرشة ابن المعلم الفتى
العصبى الطامح الراغب فى الثروة واللذة والبجبة يجدها جميعاً فى
العمل فى المعسكرات الانجليزية إبان الحرب ، ولا يحوش شيئاً
للزمن !!

كل أولئك شخصيات من شخصيات الازقة ، وإن كان من غير
المنتظر أن تجتمع فى زقاق المدق وحده ، ومع أن المؤلف قد استطاع فى
هدوء وأناة ودقة يتميز بها أنه يعرض لنا هذه الشخصيات جميعاً
فى إطارها الطبيعى ، وفى سماتها الطبيعى أيضاً ، إلا أننا لا نزال
نأخذ على الرواية كثرة الشواذ فيها ، ونستكثر على الزقاق أن يحفل
بهذا الشذوذ ، وإن كان يقال فى هذه النقطة إنه رمز بهم إلى حياة
الازقة وسكانها جميعاً ، ولكن هذا الرمز لا يكفى لتحقيق التناسق
الفنى بين عدد الشواذ والخواص ، وظل الزقاق فى خيال القراء ،
وكان بحسبه شخصيتين شاذتين من خمس ، وشخصية خاصة من
ثلاث .

هذه الرواية قطعة من حياة معينة هي حياة الأزقة . فهي قصعة من ذلك الجمهور المجهول ، السارِب في مساربهِ كالود ، المحجوب عن أضواء المدينة ، الذي لم يكن يحفل به القصاص ولا القراء ، عرضه علينا الأستاذ نجيب محفوظ عرضاً صادقاً أميناً هادئاً رتيباً ، ومهما يكن لنا من المآخذ على روايته فلن يسعنا إلا أن نشهد بأنه ثبت بها قواعد الرواية المحلية ذات الطابع الإنساني ، ومكّن لها في المكتبة العربية تمكيناً .

سيد قطب

الفكر الجديد : ١٢ فبراير ١٩٤٨

هذه رواية فصولها حياة الشعب المصرى بأدق خفاياها ، وأجل معانيها ، تناول بها الكاتب تصوير نفسية هذه الطبقة ومظاهرها ، وهى التى تشكل بمجموعها أكثرية الشعب ، وتمثل الطبقة الدنيا الكادحة فى موكب العيش ، والسالكة دروب اليأس والفاقة ، وإذا مر بها يوم باسم فلكحة إلى إنطواء لتظل مرهقة فى كدحها وتستمر ضاربة فى سبيل حرمانها .

لعل أحداً من الكتاب المعاصرين لم ينزل - على كثرة ما ألف من قصص وكتب عقدت على صور لهذه الطبقات الشعبية بمصر - إلى مستوى البيئة التى تعيشها هذه الطبقات ، فيعيش معها ، ويحس بأحاسيسها ويدرس نفسياتها ، ويتحرى نظرتها إلى الحياة ، ومنطقها فى الحوادث ، ويتعرف إلى مختلف مهنها من وضيفة دنيئة (زبطة صانع العاهات ، والمعلم كرشة صاحب المقهى) إلى شريفة محترمة (السيد سليم علوان والسيد رضوان) .

أجل لعل أحداً من الكتاب لم يستطع أن يصور هذه الطبقات على ما هى كما فعل الأستاذ نجيب محفوظ ، فكان واقعياً إلى أقصى حدود الواقع ، أميناً ولو كان فى هذا الواقع ما يمس الآداب أحياناً كعادة لواط المعلم كرشة مثلاً ، وكان دقيقاً فى إبراز أحاسيس هذه الفئات

وانواع مشاعرها بما فيها من حب وكره واندفاع وإيمان وكرامة ،
ودناءة وغيرة وشنوء .. إلخ ..

لقد كتب الأستاذ توفيق الحكيم « عودة الروح » قصور حياة
الشعب المصرى بأمالها وآلامها من خلال أفرد أسرة واحدة ، ومن
ناحية واحدة ، ولكن الأستاذ نجيب محفوظ جاء « بزقاق المدق »
قصور حياة الشعب المصرى من خلال سكان حى بأجمعه ومن نواح
عدة فكان تصوير توفيق الحكيم تصوير هادئ يعمل ريشته الفنية في
تحسين كثير من الخطوط العامة ، فأدخل فيما بينها الانسجام المحكم
والانساق في الألوان وه الرتوش « الشخصى . حتى جاءت صورته
لوحة فنية كاملة من حيث أصول الفن وجمال الذوق ، أما تصوير
نجيب محفوظ فهو تصوير « فوتوغرافى » فحسب ، التقط بواسطة
عدسة بلغت ذروة النقاوة ، وأخذ من عدة جوانب ..

ورغم أن المنظر لا يتغير في جميع الفصول ، إلا أن التصوير
بمجموعه ، وهو أشبه ما يكون بفيلم سينمائى ، كان بالغاً الغاية في
الصفاء والمهارة ، وتلك هى ميزة مؤلفنا ، كما اعتقد .

هذا من ناحية الجوهر ، أما من ناحية الشكل فقد كان هيكل
الرواية متشعباً حتى لتجد أن لكل شخصية من شخصياتها عقدة ،
ولكل عقدة إطار من الحوادث ، بل قد يعجب القارئ إذا ما ذكرت له
إن لهذه الرواية أكثر من عشرين بطلاً ، مما جعل المؤلف في كثير من

المواقف يعجز عن ربط الحوادث بعضها ببعض ، فيضيع على القارئ روعة التسلسل ومتعة السرد ، وتتبع السياق ، وانتظار المفاجآت .

هذا ، والأسلوب بسيط ممتع لا يخلو من جفاف في بعض الأحيان ، والكتاب بجملة موفى بتصويره وتحليله ووصفه .

أديب مروة

الأديب : مارس ١٩٤٨

لم أسمع بهذا الزقاق من قبل ، ولا أتبع لى أن أراه ، لأنى قليل
التردد على معالم القاهرة القديمة .

ولكنى رأيت الزقاق وعشت فيه قرابة نصف شهر فى صحة
الاستاذ نجيب محفوظ القاص الملهم ، فأوقفنى على ألوان شتى فى
مسالك المعيشة فيه ، وأرشدنى كدليل مجرب إلى مواضع الفتنة
الفطرية فى هذا الحى الوطنى الصميم .

زقاق المدق ، زقاق ترى فيه ثرى حرب اتخم طعاماً ومالاً فما عرف
قناعة ولا حرص على مال . أوتستهويه مباحج الدنيا وتغره أضواؤها
فيسير صوبها كطفل غرير لا يسلم من العثرات .

وأنت ترى فى الزقاق حلقاً محدود المورد ، مسدود باب الرزق ،
يجد فى « الأورنس » البريطانى جاذبية لا يسعه أن يقاومها فيسافر
إلى التل الكبير ليعمل مع القوات ويدبر جنيتها تعينه على افتتاح
صالون أنيق وعلى الزواج بأثيرة الفؤاد .

ومن صور الزقاق ذلك التمرجى الذى ادعى التطبيب ، وراح يعالج
المرضى بما حصله من تجريب ، فكان يسرق أسنان الموتى الذهبية
وأطقمهم ليجد عند الأحياء سوقاً لها ، وهو مطمئن إلى الرسالة

الإنسانية التى ينهض بها ، سعيد بلقب « الدكتور » الذى اردف به اسمه للتشريف والتميز .

وتلك عجوز جاوزت الخمسين ، ولكنها مع ذلك متطلعة إلى الزواج من شاب حديث السن ، وكيف لا ، عندها من المال أكداًس ، وعندها من شباب القلب معين لا يفضب ، ولا بأس أن تدعى أن الهموم كست شعرها بياضاً وأكدار الدنيا جعلت غضون وجهها .

أما هاته المرأة اللعوب ، فإنها « خاطبة » ، تكتسب عيشها من « فتح البيوت وتعميرها » ، ومن « جمع الرؤوس فى الحلال » ، وأساليبها تتفاوت حسب تفاوت العملاء والزبائن ، فإذا كان العميل شيخاً أوهمته أنه شاب ذودلال وفتنة ، وإن كان حديث السن زينت له أن حداثة العمر هى الألوان المواتى للزواج ، وإن يعيها منطقها ، فقد اكتسبت من كثرة الممارسة دريةً واقتداراً .

وهذا أسطى فى فن ابتداع المتسولين وذوى العاهات ، يأتيه المراء سليماً فيخرج من لدنه وقد تمتع « بنعمة » العمى أو « العرج » ، وكيف لا تكون تلك العاهة أو قرينتها نعمة مادامت تدر على صاحبها أموال السذج من الخيرين والرحماء .

والفرانة وزوجها لا تعذب لهما الحياة إلا إذا كانت السياط وسيلة التفاهم ، فهما منحرفان ، والبيئة الفقيرة التى نشأ فيها جعلتهما ينحيان هذا المنحى المعوج .

عشرات من هذه الشخصيات تترادف في رواية « زقاق المدق » التي كتبها الأستاذ نجيب محفوظ ليصور صورة حى من صميم المجتمع المصرى ، وليجلو عادات توارثها المصريون أو اقتحمت عليهم حياتهم بسبب ما ضرب عليهم من جهالة وأمية ، وهذا النوع من الكتابة الروائية جديد في اللغة العربية ، لأن القصة لا تدور أحداثها حول بطل أو بطلين ، بل ينهض بدور البطولة فيها سكان زقاق المدق بأسرهم ، لكل نصيب يؤديه ، ولكل رسالة يحققها فتجتمع من أعمالهم وأقوالهم صورة تدفق الحياة في جنباتها وتسرى فيها دلائل الحيوية الحقيقية .

أما الطابع الغلاب على رواية « زقاق المدق » فهو طابع المرح المقترن بالسخرية ففى كل بضعة أسطر ملحة أو فكاهة ، ولكنك تدرك على الفور أن الأستاذ محفوظ لا يقصد بها إلا السخرية والازدراء ، يذكر لك عادات تأصلت بين أفراد الطبقة الدنيا ، ولكنه لا يكتفم عدم رضاه عنها ؛ ويحملك معه أن ترثى لحالة أولئك السادرين في غي الجهالة .

ويحسن الأستاذ محفوظ تصوير نوازع النفس البشرية ، وماذا لك إلا لأنه ينتمى إلى المدرسة الواقعية التقريرية ، فهو يرى أن من مهمة المقاص أن يصور ، وحسبه هذا العمل ، إما أن يلقى مواعظ ودروساً ويسوق عبارات الحكمة والقول المأثور ، فذا افتعال يتأى عن حياة

الواقع ويبرز للقارئ ناحية تغلب عليها الكلفة والصنعة .
وعلى الرغم من كثرة الرجال والنساء الذين زج بهم الأستاذ نجيب
محفوظ في هذه الرواية ، لم تخنه الملكة الفنية مرة واحدة ، فلم يجعل
أحداً منهم يتصرف تصرفاً يناقض فيه نفسه ، ولم يجعل هذه
« الزحمة » تغفل منه زمام الوحدة القصصية فقد ربطت الرواية من
أولها إلى نهايتها ربطاً محكماً ، وسلسلت حوادثها تسلسلاً عادياً
واقعياً ، ومن ثم جاءت رواية مصرية بحتة عليها طابع قومي غير مقلد
ولا مشوش .

إن نجيب محفوظ يسير إلى الأمام ، وروايته الجديدة تسبق
سابقاتها بخطوات وإساعات .

وديع فلسطين

منبر الشرق : ٣٠ أبريل ١٩٤٨

همس الجنون

نجيب محفوظ فنان الطبيعة البشرية .. اخص خصائصه أنه يرسم لك الصورة الواضحة الملامح ، الدقيقة السمات ، ويعرض عليك قطاعاً حافلاً من الحياة تحس فيه نبض الشعور ، ورفرفة الروح ، وجرس الحركة .

« فالقصة - عنده - جسم وروح .. جسم يؤلف من سلسلة الحوادث المرتبة ترتيباً فنياً .. وروح يؤلف من الشخصيات الحية ، وسيكلوجية القصة ، وتصوير الزمان والمكان وغير ذلك من القيم ^(١) » .

وهذا مفتاح فنه .. وتستشف من خلاله مذهبه القائم على إدراك قيمة الإطار الفني للصورة المرسومة ، والاهتمام بالشخص الإنساني (الحية) وتصوير نزعات وجدانهم ، وخفقات رغباتهم ، ومضات شعورهم ، وفق ما تمليه الظروف الزمنية ، والأحوال المكانية ، واختلاج الأمانى والأحلام في قلوبهم من غير محاسبة ، ولا محاكمة لما يظهر الشخص من سلوك وتصرفات .. لأننا لا نستطيع أن نحاكم الحياة التي خلقتنا ، ولا أن نحاسبهم على سلوكها ، مادامنا نعترف بأثر البيئة والزمن الوقتي كما يعترف المؤلف .

ذلك رأى المؤلف ومذهبه في القصة ، ولنا عودة في مجال التفصيل والدراسة في وقت آخر .. وليس لنا أن نناقشه فيه لأنه قائم على اعتبار الفنان ابناً للحياة لا يخرج عن واقعها ، ولا يتغلغل في سحب الأحلام ، أو يقبع في برج عاجي يرقب الإنسانية عن بعد ولا يحس بما تحس به من كتب ...

والكتاب الذي أعرضه عليك يجمع أقاصيص الأستاذ محفوظ في أول عهده في كتابة الأقصوصة ، ومعالجتها ، نشرها في مجلة الرواية منذ أكثر من عشر سنوات .

ولمجلة الرواية أياد سابغة - ولا نكران - على الأدب العربي ، والقصة العربية بالذات .. لأنها خلقت في عهد كانت القصة العربية الناشئة أحوج إلى منبر خاص بها ، وأياد ترعاها .. وقد استطاعت الرواية أن تخلق جيلاً قصصياً . وتزود الأدب العربي بهذا اللون الجديد الجميل من الفن ، وأعنى القصة مترجماً عن عيون الأدب الغربي ، وموضوعاً بأقلام قاصين عرب موهوبين .. وقد أسبغت الرواية على قصصها طابعاً متميزاً من الأسلوب المتأنق في اختيان الألفاظ ، وحشو الكلمات الرنانة ، والتعابير البلاغية الأثرية .

ولهذا فنحن لا نعدم في هذا الكتاب من أثر ذلك الطابع المتميز ..

ولست أدري أكان ترضية لصاحب الرواية ، أم هو ميزة من مميزات
بدء السير في طريق الكتابة ..

والشيء الذي أثلج صدرى أن الأستاذ نجيب محفوظ استطاع
- على كثرة ماكتب من الأقاصيص ، وفى تلك المدة المتقدمة - أن
يحافظ على معنى الأقصوصة فى العصر الحديث .، وهى كما يعرفها
سومرست موم « بأنها جزء من رواية ، تتعلق بحادثة واحدة ، حية أو
روحية ، ويمكن قراءتها فى جلسة واحدة ، على أن تهزنا ، وتترك فىنا
أثراً ، ويجب أن تكون فيها وحدة أثر أو تأثير ، أو تتحرك فى خط واحد
من بدايتها حتى نهايتها » ، وهذا التعريف بالرغم من بعض التعديل
الذى أجرى عليه فى آراء بعض الكتاب المعاصرين فإنه لا يزال يحتفظ
بمميزاته الأصلية .. وهو على كل حال غير ما يعرفه أكثر الذين يملأون
جرائد مصر ومجلاتها من القصصيين ، فتراهم يلخصون لك رواية ،
ويشعبون لك الحوادث ، ويعرجون لك الطريق .. ولا يحتفظون
بشيء .. غير أننا نستطيع أن نقرأ قصصهم فى جلسة واحدة
لا لقصرها بل لأننا لا نستطيع أن نمضى معها إلى النهاية ، ونحتمل
الصداع ...

وأقاصيص نجيب محفوظ هذه هى البذرة الأولى لفن إنسانى يظهر
فيها محفوظ مضطرب الخطى ، يتلمس الطريق الذى يريد أن
يسلكه ، ويتلمس مواقع التأثير بالنفوس ، ويتلمس الصور اللاتقة

بعرض القصة عرضاً يرضى ذوقه وعاطفته ، فيتحول من طريق إلى طريق ، ويبالغ في حشر الانفعالات والاحاسيس ليستدر عطف القارئ ، ويؤثر في نفسه ، ويحاول جاهداً أن يحشر كثيراً من الجمل الحائرة التائهة المرصوفة رصفاً والبلاغية وصفاً - ومعذرة لمن يضيقون من السجع .

وتبدو من هذه الاقاصيص نفسية الشاب المضطرب ، ونفسه الحائرة ، وتفكيره المعتمد على التهويل أو الغلو في الأحلام ، ففيم يفكر الشباب ؟ وإلام يتطلع ؟ وماذا يحب .

تجيب أقاصيص هذه المجموعة على هذا السؤال بأن الشباب لا يفكر إلا بالحب ، ولا يتطلع إلا لوظيفة ، ولا يحب إلا الأوهام .. وأغلب أقاصيص محفوظ لا يعدو ركضاً وراء حب ، أو تطلعاً إلى وظيفة ، أو استراقاً لمتعة صبيانية ، من غير كبير اهتمام بالشخصيات ، فتبدو باهتة غير واضحة السمات ، ثمربها فلا تعجبك سماتها ، ولا تستحوذ على إعجابك .

أنا أتكلم عن أقاصيص نجيب محفوظ وليس قصصه الكبيرة ، فإياك والخطأ .. فبرزخ واسع يفصل بين اللونين .

تلك النفسية المضطربة التي كتبت لنا هذه القصة تكفر كفراناً هائلاً بالعائلة ، وبالرباط المقدس ، حتى ليخيل إليك وأنت تقرأ بعض

الأقاصيص التي تعرض الخيانات الزوجية أن العائلة المصرية في خطر ، وأنها على شفا حفرة من هوة سحيقة .

زوج يتوجس خيفة من خيانة زوجته ، وأم تخرق حرمة بنتها لتغازل عشيقها الدخيل ، ورجل كريم لا يتطرق إلى قلبه شك في إخلاص زوجته له ، وإيثارها إياه ، يصدق هذيان الحمى التي أصابت زوجته ..

ولا يكاد يعرض لنا المؤلف أسرة منظمة الأركان ، تسرى فيها روح الثقة والإخلاص .

وليست هناك أقاصيص ظهر فيها التكلف - في هذه المجموعة - ظهوراً بيناً مثل ظهوره في أقاصيص الخيانات الزوجية .. والله يعصمنا من شر الخيانة ...

في « كيدهن » يتزوج جمال بك ذهني وهو في الخامسة والأربعين من فتاة في العشرين ، ويمضي معها عشرين سنة هادئة لا يثور ، مؤمناً لا يشك بإخلاص زوجته .. فما ظنك في أن الشيخ وهو قد ذرف على الخامسة والستين يشك في زوجته التي جاوزت أربعين حجة ، ويطاردها في رواحها ومجيئها ، ويقتحم عليها خلوتها ووحدتها ؟ وفي (الهذيان) زوجة تهذى من الحمى فتتلق بكلمة راشد فيخيل إلى الزوج أن زوجته خائنة ، فيسعى إلى تعجيل موتها حتى إذا

تخلص منها ذلك التخلص العجيب ، ألقى بنفسه في اليم تخلصاً من
هذه الحياة .. المضحكة ..

وفى (نكت الأمومة) يعرض علينا موقف أم من ابنتها وأى
موقف !! .. يثير في نفوسنا كثيراً من الحرج ، وكثيراً من التحفظ ،
وما ظنك بأمر تغار من ابنتها أشد الغيرة ، وتقف أمام زوجها ؟
ومارأيك فى أنها تدبر مكيدة غاية فى الحماقة ، وهى أن تهيا الجو
لعشيقها - أى عشيق الأم - ليخلو بابنتها خلوة غرامية ثم ترسل
رسالة إلى خاطب الفتاة تنبئه بأمر العلاقة ، وتنصحه بمراقبة
الخطيبة ؟

ولكن هذه المأخذ فى بعض أقاصيص المؤلف تقف بإزائها محاسن
تبشر بمستقبل زاهر ، ونتاج من الفن الإنسانى الرفيع . وقد تحقق
ذلك فى قصص نجيب فى السنوات الأخيرة .

ونحن لا نعدم الأداة القصصية الفنية ، ولا الموهبة العميقة
الأغوار فى نفس المؤلف ونحن لا نعدم المقدرة القصصية الفائقة على
إنشاء الجو ، وإجراء الحوار غير المتكلف ، ورسم الصورة المنتزعة
من صميم الحياة .

فالوهبة الفنية تلوح فى هذه المجموعة إما سافرة واضحة المعالم ،
وإما مختفية وراء بعض التكلف الذى تقتضيه الشريعة ، وفقدان
التأنى فى تلك الآونة من حياة المؤلف ..

والموهبة تظهر بجلاء ووضوح في تلك المراضع التي يكلف فيها المؤلف نفسه على سجيته ، وينطلق في جوه المحبوب ، جو الطبقة الشعبية ...

فنجيب محفوظ مكلف في عرض الحياة كما هي كائنة لا كما يحسن أن تكون وذلك منطق الواقعيين ..

ومكلف بالبيئة الشعبية لأنه قادر على النفاذ إلى أعماق افرادها ، وسبر أغوارهم ، والمضى معهم في طريق حياتهم ذى الأشواك .. وهو يضرب على وتر حساس ينبض له القلب ، وتخفق له الجوانح ، ويتوخى دائماً تصوير الشخصيات الإنسانية ..

وعلى رغم أن قصصه الكبير أحفل من أقاصيصه بالشخصيات الإنسانية فإن تلك الأقاصيص لا تخلو من هذه الشخصيات . واية ذلك أنك تستطيع أن تلمس تلك الشخصيات في « ثمن السعادة » و« هذا القرن » و« روض الفرج » و« بذلة الأسير » و« الجوع » ولو أنها لم تشفع بالروية الكاملة ، وبالرسم الشامل الكامل .

والمقدرة الحوارية تتجلى في بعض أقاصيصه رائعة حتى يرسم لك بها مشهداً تمثيلاً طريفاً ينبض بالحياة ، وأنت لترى أقصوصه « هذا القرن » فصلاً مسرحياً كاملاً لا ينقصه أى عامل من عوامل النجاح في المسرحية الفنية .

وهذه المقدرة - أى مقدرة الحوار - تجلت في عمله الكبير الأول ،

واعتنى به (كفاح طيبة) وازدهرت في عمله الثاني واعتنى به
(رادوبيس) ، حيث كانت أسس نجاح القصة الرائعة تتمثل في
الحوار الجارى في مجرى سهل ، وفي الإحكام في البناء القصصى ، وفي
تسلسل الحوادث تسلسلاً بعيداً عن التكلف .

ونحن نستطيع أن نلمس من غير كبير عناء شخصية الكاتب
المطبوعة ، والتي سايrote في كل عمل من أعماله التي أخرجها
للجمهور .

فالروح القومية الرائعة التي تجلت في أقصوصتى (الشر المعبود)
(يقظة المومياء) في هذه المجموعة هي التي ازدهرت فأثمرت (عبث
الأقدار) و(رادوبيس) و(كفاح طيبة) .

والروح المتذمرة من العلائق الزوجية التي أخرجت (كيدهن)
(مذكرات شاب) ، هي التي أينعت فأثمرت (القاهرة الجديدة)
والتي أبعدتها المجتمع - مجمع فؤاد الأول للغة العربية - عن مسابقته
الأدبية لأن بطلها قواد !!

والروح الإنسانية التي أخرجت (روض الفرج) و(هذا
القرن) ، و(بذلة الأسير) ، و(الجوع) هي التي أثمرت (خان
الخليلى) و(زقاق المدق) .

إن نجيب محفوظ اليوم غير نجيب محفوظ أمس ، لأن الخطط
الباهتة ، والاضطراب في الخطى ، قد زالت ، وتآلق فن محفوظ
الخالص من غير شائبة . *

ولم يبق إلا تلك الفلسفة المتذمرة ، فلسفته التي صحبتته في كتاباته
ولم يتخلص منها قيد قصة - إن صح هذا التعبير ..

غائب طعمة فرمان

الأديب : مايو ١٩٤٩

السراب

نجيب محفوظ

يقدم هذا الكاتب الممتاز منذ أكثر من عشرة أعوام قصصه الطويلة لقراء العربية في جلد وإصرار وقد بدأها ببضع روايات تاريخية كانت بمثابة حقل التجارب أحزبها جوائز القصة الطويلة في مباريات أدبية عدة ، ثم ابتدئ يشق طريقه إلى ميدان القصة الواقعية فقدم « خان الخليلي » ، وأعقبها « بالقاهرة الجديدة » ، ثم « بزقاق المدق » ، وها هو ذا أخيراً يقدم « السراب » ..

وقد أقدم في أعماله هذه على ما لم يقدم عليه كاتب مصرى من قبل ، إذ اتجه إلى واقعنا المصرى بدقة وإخلاص ، فأعمل فيه بصيرته النفاذة ، وطلع علينا بنماذج صادقة من حياتنا ..

السراب :

والسراب قصة شاب نشأ في أحضان أمه بعيداً عن أبيه السكرير الذى يعيش في عزلة ، وقد شامت الظروف ألا يرى ذلك الابن إلا ثلاث مرات ، أما أمه التى عاش في كنفها ، فكانت امرأة حزينة منطوية على نفسها ، تتسم بجمال هادئ ، لم تعيش بمنزل الزوجية إلا ثلاثة

أشهر ، ثم أثرت أن تقف حياتها ونفسها على وليدها الجميل .. وفى هذه القصة لم يتبع نجيب محفوظ مابدها فى (خان الخليل) ، (و القاهرة الجديدة) من ميل إلى طابع (الحالة Case) . ذلك الطابع الذى حافظ عليه كذلك فى (زقاق المدق) ، ولكنه أثر أن يكون « طبيعياً » ينهج على نهج « زولا » على أنه ذكرنا فى هذه القصة كثيراً « بشارلز ديكنز » . فقد جاء لنا بأشباه صور ذلك القصص الانجليزى . غير أننا لا نميل إلى نسبتها لاية مدرسة فنية ، ذلك لأن المذهبية فى الفن قد أثبتت إفلاسها ، ونجيب محفوظ نفسه - كائى كاتب كبير - يحمل فى جعبته أكثر من اتجاه .

ولكننا نقف من قصته موقفاً « تأثرياً » ..

كامل رؤية لاط :

فأى أثر تركه فى نفوسنا « كامل رؤية لاط » هذا الفتى النحيل الجميل الذى نشأ فى أحضان أمه ؟ لقد استدرجنا الكاتب وراء تفاصيل حياته التى أخذ يسردها فصلاً فصلاً . فكان يذكر كل شئ عنها ، حتى رغبة الصابون حين كانت أمه تغمره بها وهما يستجمان معاً .. وفراشهما الواحد ... وحزنه .. وانتواءه ، وتعلقه بأمه وطراوته التى كانت تستميل الأطفال من لداته .. وتلك الخادمة القذرة التى عبثت معه عبثاً غريباً .. إلى أن وصل المؤلف بنا فى انسجام كأنه

الخطوط المستقيمة .. إلى بناء مكتمل للملابسات الفتى وشخصيته التى
بدت فيها المربعات والمستطيلات الهندسية أكثر مما بدت الالتواءات
النفسية .

وكان علينا هنا أن نهلل فرحين بهذه الدقة العلمية ، فها هوذا
الإنسان قد حقق أمنية سقراط القديم « اعرف نفسك بنفسك » !!
وكان طريقنا إلى تحقيقها قديماً ، ويبدو أن « أرسطو » أثر فى كاتبنا
بمنطقه التقليدى ، فراحت النتائج تلى العلل تلى النتائج فيما كتب .

ولعل هذا التأثير يرجع إلى العهد القديم حينما كان كاتبنا طالباً
بكلية الآداب يدرس الفلسفة اليونانية .. ولكن ما أشبه « علي »
نجيب محفوظ فى هذه القصة ، بأوليات الماديين .

والواقع أن نجيب محفوظ قد تورط فى هذا الخطأ فى قصة قصيرة
له هى « همس الجنون » فإنه أظهر لنا فيها الجنون فى إطار منطقى
ذى قواعد ثابتة .. وهنا ، إذ أراد أن يكشف لنا عن الأسس العميقة
التي تقوم عليها حياة هذا الشاب .. الذى لعب دوره تحت الشمس ،
إذ ظل الفتى يتذكر : ما هو فى الثانية من عمره ، وفى الثالثة والرابعة
والخامسة .. الخ وكأنما قد أوتى صفاء ذهنياً غريباً ، إذ راحت
الدقائق النفسية الموجهة تترى عليه لا يغشيهها ضباب سنواته
الثلاثين .. وهذا العيب فى « العرض » يقابله عيب فى رسم
الشخصية ، إذ أن الفتى - وهو محدود الذكاء - كان يعرف مكوناته

الدقيقة العميقة ؛ يراها ، وينشغل بها مما كون عقده النفسية فيما بعد ، على الرغم من أن « أدلر » نفسه كان يبذل جهد الجابرة ليقف على الاسرار المكونة لشخصيته ...

وخيل لنا ونحن نقرأ هذه القصة أن نجيب محفوظ يؤكد أن كل ما هو « منطقي » فهو واقع إذ كان يرتب العلل ، ويستخلص النتائج ، ويرتب الحوادث ، وينسب الانفعالات إلى بطله بعد أن يطبق عليه « المعقولة » إلى هذا التطبيق .. ذلك أن نجيب محفوظ كان يتبع المنطق العقل تماًماً .. وهذا ما نأخذه عليه في كل ما يتصل بمجالات الشعور واللاشعور لدى البشر .. هذه المراحل المظلمة التي لن يحققها ويجلبها إلا الأدب التحليل العميق فيما بعد ..

ولو كان نجيب محفوظ متمتعاً بعقلية واقعية لما تورط في هذا الخطأ ، ولأدرك ميوعة ولولبية حركة التطور وعدم استقامتها في طريق واحد .. إذ أن « كامل رؤية » ظل يتحرك أمامنا ويفكر وينفعل وينمو في بساطة ووضوح ، كنا لأول مرة نرى هذه المناطق المجهولة تتكشف تحت الشمس ، وهي شمس عجيبة تجزئ الوحدة وترجع هذا لذاك ، غير ملقية بالآ إلى التداخل والتناقض الكامن في الطبيعة البشرية ، وهذا هو الخطأ الذي وقع فيه « زينون الأيلي » عندما قسم الحركة .. كان على نجيب محفوظ أن يصور الأشياء كما هي ، كما

تحدث ، وما كان عليه أن يفسر أو يعلل ، فليس ذلك من اختصاص الفن .

لهذا كله كان (كامل رؤية) وهو على ما ذكرنا من الوضوح النفسى ووحدة الشخصية بعيداً عنا ، وكنا نقرأ حياته ونفعل بها ، ونسعى معه خلف رغباته وآماله ، ولكننا كنا نحس دائماً بمسافة بعيدة تفصلنا عنه ولا ندرى لذلك سبباً .. ولعل ذلك يرجع إلى أننا لم نجد فى تصرفات هذا الشخص الصناعى صدق لانفعالاتنا وازدواجات شخصيتنا .. وهذا يرغمننا على أن نقف قليلاً لنسأل : هل فى مقدور هذا الشخص أن يكون إنساناً ؟!

شخصيات آخر :

وفى القصة ما لا يقل عن عشر شخصيات يتراوح تصويرها بين الدقة والسطحية ، والغموض والوضوح ، يمتازان جميعاً بأنهم وقفوا تحت عين نجيب محفوظ التى لا تغفل شيئاً ... وهم من الاهمية بحيث لا أجسر على الكلام عنهم جميعاً فى عجالة كهذه ..

على أن حسبى ماتناولته عن شخصية صديقنا كامل رؤية لاظ ، فهو يكشف لنا عن طريقة نجيب محفوظ فى بناء أبطاله .

الشكل والاسلوب :

وعندما أطرح القصة من يدى بعد قراءتها لا أحس باللهث ، وأجد يدى متلجتين ، والفتور شائعاً فى جسدى ، وأحس للوقت استتالة

ويطعم في السعى ، ويخيل إلى أنني أنزلق بطيئاً عن أرض ناعمة في مكان فسيح لا نهاية له ، ولا تتغير مناظره إلا قليلاً ، والرياح تهب من كل ناحية دون أن تكون شديدة البرودة. ولكنها تغرى بالنوم . فأسلوب نجيب محفوظ منبسط مطول لا يفقل شيئاً ، ولا يناقشني ، ولا يعترف بوجودي ، أنا القارئ الذي يريد أن يستكشف ، يريد أن يناقش ... لا بد من العثرات ولا بد من الحفر ، ولا بد من الصعود ، ولا بد من تغير للسرعة .. أما الحرارة ، تلك التي تشيع في الفاظ رجل يؤمن بما يقول ، فهي بعيدة عنه كل البعد ، فنجيب محفوظ لا يعنى بالناس الذين يقدمهم ، فهم ليسوا من نفسه ، ولا يهمه أمرهم ؛ « هم كذلك فمالى .. أنا ؟ » .. ويسير هذا الأسلوب على هذه الاستقامة ، ويتخذ شكلاً له هذا الطابع .. لكن هل نستطيع أن نزحزح نجيب محفوظ عن زعامة القصة الطويلة في مصر ؟ .. الواقع أن ما يقوم عليه فن هذا الكاتب قد بلغ من العمق والأصالة والإخلاص الفني مبلغاً يعصمنا ، لأول مرة في تاريخ الأدب العربي ، من أن نطاطيء خزيماً أمام فن الغرب ..

أحمد عباس صالح

الأديب المصرى : يناير ١٩٥٠

بداية ونهاية

— ٢ —

« بداية ونهاية » دليل مادي لا ينكر ، على أن الجهد والمثابرة جديران بخلق عمل فني كامل . لقد أتى على وقت ظننت فيه أن نجيب محفوظ قد بلغ غايته في « زقاق المدق » ، وأنه لن يخطو بعد ذلك خطوة أخرى إلى الامام .. أقول غايته هو لا غاية الفن ، لأن « زقاق المدق » كانت تمثل في رأي الظنون أقصى الخطوات الفنية بالنسبة إلى « إمكانياته » القصصية . ولهذا ، خيل لي أن مواهب نجيب قد « تبلورت » هنا وأخذت طابعها النهائي وتوقفت عند شوطها الأخير .. ومما أيد هذا الظن أن « السراب » ، وقد جاءت بعد « زقاق المدق » كانت خطوة « واقفة » في حدود مجاله المألوف ، ولم تكن الخطوة الزاحفة إلى الامام !!

كان ذلك بالأمس .. أما اليوم ، فلا أجد بداً من القول بأن « بداية ونهاية » قد غيرت رأيي في « إمكانيات » نجيب ، وجعلتني أعتقد أنه قد بلغ الغاية التي كنت أرجوها له ، غايته هو وغاية الفن حين كانت الغايتان مطلباً عسير المنال !!

إنني أصف هذا الأثر القصصي الجديد لهذا القصاص الشاب ،

بأنه عمل فنى كامل . هذا الوصف ، أو هذا الحكم ، مرده إلى أن أعماله الفنية السابقة كانت تفتقر إلى أشياء ؛ تفتقر إليها على الرغم من المزايا المختلفة التى تحتشد فيها وتحدد مكان صاحبها فى الطليعة من كتاب الرواية !!

ماذا كان ينقص نجيب قبل « بداية ونهاية » ؟! ماذا كان ينقصه فى « خان الخليل » و « القاهرة الجديدة » و « زقاق المدق » و « السراب » ، لقد كان نجيب فى هذه الروايات الأربع ، يملك من الخطوط الفنية ما يتيح له أن يخرج « التصميم العام » للقصة وهو سليم فى جملة ، مع ذلك فقد كان ينقصه عنصر الالتزام الدقيق لحدود « الواقعية الأولى » فى عرض حوادث القصة وتوجيه حركات الشخص ، وأقول « الواقعية الأولى » لأن « الواقعية الثانية » كانت هى الساحة الكبرى التى دأب نجيب على أن يعرض فيها أكثر نماذجه البشرية !!

إن الفرق بين هذين اللونين من الواقعية هو أن اللون الأول نقل « مباشر » لصور الحياة وطبائع الأحياء ، كما هى فى الواقع المحس الذى تلمسه العين وتألفه النفس . أعنى أن تكون الحادثة القصصية أو النموذج البشرى مما يقع كل يوم فى محيط اللقطة البصرية والنفسية ؛ أعنى مرة أخرى أن يكون تمثلنا للحوادث والشخصيات تمثلاً شعورياً لا ذهنياً عندما تقارن بين حقيقتها على الورق وبين

حقيقتها في الحياة ، هذا هو اللون الأول وهذه هي مظاهره ، أما اللون الثاني من الواقعية وهو ما نعبر عنه بـ « الواقعية الثانية » ، فهو التصوير « التقليدي » لا « الطبيعي » للحوادث اليومية والنزعات الإنسانية ، أو هو تلك النسخة من الحياة التي يمكن أن نقول عنها إنها « قريبة » من الأصل ، ولا يمكننا القول بأنها « طبق » الأصل ، ونسخة كهذه مهما اقتربت من الواقع فهي نسخة « مقلدة » على كل حال . وقد يكون الفن في جوهره تقليداً للحياة ، ولكن رسالة الفنان هي أن يشعرنا بأن المشهد الذي يصوره أصيل لا أثر فيه للمحاكاة . وألا يترك لنا فرصة للشك في أن هناك اختلافاً بين الصورة الحقيقية والصورة المنقولة ، أو أن هناك حلقة اتصال مفقودة بين الواقع والمثال !!

نجيب محفوظ في أعماله الفنية السابقة هو ذلك القصاص الذي يمثل « الواقعية الثانية » في الكثير الغالب من الأحيان ، ولست أنكر أن « للواقعية الأولى » مجالاً في فنه ، ولكنه المجال « المحدود » تبعاً لطريقته الفنية التي تغلب عليه في كتابة القصة . هذه الطريقة الفنية أساسها أن نجيب مولع بأن يضع كثيراً من نماذجه البشرية تحت مجهر التحليل النفسي ، ليتخذ من سلوكها الإنساني مادته الرئيسية في تحليل ما يقع تحت المجهر من « حالات مرضية » ! قل إذا شئت إنه يطبق بعض الأصول من « علم النفس المرضي » على كثير من

أبطال قصصه « المنحرفين » ، وأنه تبعاً لهذا التطبيق يفرض على فنه أن يسير في خط اتجاه نفسى محدد تدور فيه الشخصيات « المريضة » من البداية إلى النهاية ؛ تدور فيه بقوة الدفع « المرضية » التى تبرر سلوكها فى محيط « الواقعية الثانية » .. من هنا يخرج نجيب بعض الشيء على منطق « الواقعية الأولى » ، لأنه يجبر حوادث القصة وحركات الشخصوص على أن تسير نحو غاية معينة ، تحقيقاً لمنهجه الفنى الذى يلتزم عند النتائج المادية تفسيراً للظاهرة النفسية أو تشخيصاً « للحالة المرضية » ، وتشعر أن التشخيص النفسى لهؤلاء « المرضى » غير سليم فى بعض الأحيان ، ومرجع هذا الشعور إلى أن سلوكهم مقروض عليهم فرضاً ولا يملكون فيه حرية الاختيار !!

هنا مفرق الطريق بين واقعيتين : « الواقعية الأولى » و« الواقعية الثانية » .. هذه صورة « تقليدية » للحياة كما قلت ، وتلك صورة « طبيعية » ، وموقف الفن بينهما واضح عندما نضع أنفسنا أمام هذه الحقيقة ، وهى أن النموذج البشرى فى حدود الواقعية الأولى موجود فى الحياة « بالفعل » ، وأنه فى حدود الواقعية الثانية موجود فى الحياة « بالإمكان » ... أى أننا إذا رجعنا إلى بعض الشخصيات التى رسمها الأستاذ محفوظ فى أعماله الفنية السابقة ، وسألنا أنفسنا هل هى موجودة بيننا حقاً تروح وتجيء ، وتقع عليها العين وتدركها الحواس ، ونشعر نحوها بشيء من الألفة التى تخلق بيننا

وبينها نوعاً من المشاركة الوجدانية ؟ إذا سألنا أنفسنا هذا السؤال فإننا ننتهى إلى هذا الجواب : وهو أنها غير موجودة « فعلاً » ولكنها « ممكنة » الوجود : أى أن وجودها غير متعذر لأن منطق الحياة يهضمه إذا « وجد » ، وكذلك طبيعة الأحياء ، ومن هنا تلمس الفارق الدقيق بين كلمتين : (موجود) . و (ممكن أن يوجد) ، وبالطبع لا يضيق الفن بالكلمة الأخيرة ، وإن كان يفضل الكلمة الأولى بلا مرأ !!

هذا عنصر من العناصر الفنية كان ينقص نجيب محفوظ ، وثمة عنصر آخر كان ينقصه ، وأعنى به « التذوق الشعورى » الكامل للحياة ... هناك قصاص فهم الحياة حق الفهم وخبرها كل الخبرة ، ومع ذلك فهو يتذوقها بقدر معلوم لا يتناسب وخبرته العميقة وفهمه الأصيل ؛ فما هو الفارق بين طبيعة « الفهم » وطبيعة « التذوق » فى حياة القصاصين ؟ لتوضيح هذا الفارق الفنى نقول : إنك تفهم الشيء بعقلك ولكنك تتذوقه بشعورك ، أعنى أن الفهم أداة الذهن الفاحص ، وأن التذوق أدواته الإحساس الرهيف ... إنهما طاقتان : طاقة عقلية وطاقة شعورية ، والذين قويت عندهم الطاقة الأولى وضعفت الثانية هم الذين تتوقد فى نفوسهم شعلة الفهم ، وتخبو شعلة التذوق ، بالنسبة إلى كل قيمة من قيم الأشياء وكل معنى من معانى الحياة ، إن هناك مثلاً من « يفهم » قصيدة من الشعر ؛ يفهم فيها اللفظ

والمعنى ، ويفهم فيها الوزن والقافية ، ويفهمها شرحاً إن طلبت إليه الشرح والتفسير ، ومع هذا كله فهو لا يستطيع أن « يتذوق » فيها الوحدة الفنية ، ولا الظلال النفسية ، ولا التجربة الكبرى وهى مصبوبة فى بوتقة الشعور .. وقل مثل ذلك عن الذى يفهم « النوتة الموسيقية » للحن من الألحان ، ثم لا يتذوق جمال اللحن ، ولا يهتز فيه لروعة الإيقاع ، ولا يستجيب لانغماسه التصويرية !!

إن فهم الحياة هو أن نفتح لمشاهدها أبواب العقل ، وأما تذوق الحياة فهو أن نفتح لتجاربها أبواب القلب ... إنا « نراها » هناك تحت إشعاع الومضة الفكرية ، و« نلتقاهما » هنا تحت تأثير الدفقة الوجدانية ! وعلى مدار هذه الكلمات تستطيع أن تتنظر إلى نجيب محفوظ فى أعماله الفنية السابقة .. إنك لا تستطيع أن تجرده من التذوق الشعورى للحياة ، ولكنه التذوق العابر الذى لا يتناسب وخبرته العميقة بها وفهمه الاصيل !!

ويبقى بعد ذلك عنصر فنى ثالث كان ينقص هذا القصاص الموهوب .. أتدرى ما هو ؟ هو تلوين الأسلوب القصصى تلويئاً خاصاً يتلاءم وجو المشهد المصور ، أو طبيعة النموذج البشرى المرسوم ... فى القصة مثلاً موقف إنسانى يتطلب عند تصويره أسلوباً معيناً تتوافر فيه لمعات الشاعرية ، وموقف آخر لا نحتاج فيه إلى مثل هذا الأسلوب الشاعرى ، عندما نتناول الملامح المادية لمشهد من المشاهد

أو الشخصية من الشخصيات ، بأسلوب الرد الفنى المألوف الذى تحتشد له القدرة على التقاط الجزئيات ، وهناك موقف ثالث يفرض علينا أن نعالجه بأسلوب آخر هو أسلوب التجريد والتحليل ، حين تعترض طريقنا تلك اللحظات الزاخرة بألوان من الحركة الذهنية أو النفسية !!

نجيب محفوظ فى أعماله الفنية السابقة يكاد يستخدم أسلوباً واحداً فى تصوير شتى المواقف والسمات ، وأعنى به أسلوب الرد الفنى المألوف .. مثل هذا الأسلوب إذا ارتضيناه فى تلك المواقف المهيأة لتجسيد الملامح المادية للمشاهد والشخوص ، وتجاوزنا عنه فى تلك المواقف الأخرى المخصصة لتسجيل الحركة الجائشة فى الذهن أو المختلجة فى الشعور ، فإننا لا يمكن أن نسيغه بالنسبة إلى المواقف الإنسانية ، لأنه يفقدها طابع الجو الشعري الذى يجب أن تعيش فيه ، هذا الجو الذى إذا فقدته تعرضت للهمود واعتراها الفتور ! كل من هذه العناصر الفنية الثلاثة التى كانت تنقصه بالأمس : عنصر الالتزام الدقيق لحدود « الواقعية الأولى » ، وعنصر « التذوق الشعورى » الكامل للحياة ، وعنصر « التلوين الخاص » للأسلوب القصصى ؛ كل منها قد احتشد له اليوم فى صورته القوية الرائعة فى « بداية ونهاية » ، وإذا هذه الرواية القصصية تعد فى رأى النقد عملاً فنياً كاملاً لا مثيل له فى تاريخ القصة المصرية .. باستثناء

« عودة الروح » لتوفيق الحكيم !!

« بداية ونهاية » قصة مصرية تمثل حياة أسرة .. أسرة تذوقت طعم الفقر وتجربت ذل الفاقة ، بعد أن فرقت بينها وبين عائلتها تلك اليد التي تفرق بين الأحياء . والفقر وحده هو المسئول عن البناء الذي تصدع والشمل الذي تبدد ، شمل الأسرة الكادحة التي كان للتضحية عند كل فرد من أفرادها طعم ومذاق ... الأم ، وحسين ، وحسن ، وحسين ، ونفيسة ؛ كل نموذج من هذه النماذج البشرية التي كونت الهيكل الإنساني العام للقصة ، قد فهم التضحية فهماً خاصاً ، وكانت له فيها وجهة نظر خاصة ، وجهة نظر حددت الطريق وقررت المصير .. كانوا فلاسفة حياة ؛ فلاسفة أخضعوا الفلسفة لمنطق الشعور المحترق بلهب الحرمان ، حتى خرج بعضهم من هذه الفلسفة وهو منحرف العقل مريض النفس ، والفقر وحده هو المحور الرئيسي الذي دار حوله السلوك الإنساني لهؤلاء المرضى المنحرفين !!

هذه الأم العظيمة كان عليها أن تكافح بعد موت الزوج لتخلق من هؤلاء الصغار رجالاً يواجهون الحياة ، وهؤلاء الأبناء الأربعة لم يكن لهم مورد في الحياة غير تلك الجنيئات الخمسة التي كانت تأتيهم من معاش الوالد الراحل ؛ كامل أفندي على الذي أنفق في خدمة الحكومة زهرة العمر وعصارة الشباب ؛ وماذا تفعل الجنيئات الخمسة لأسرة تواجه مطالب الحياة من مأكّل ومسكن وملبس ومحافظة على المظهر

القديم أمام الناس !؟ هنا يبرز دور الأم ، الأم الصابرة العاقلة
الحازمة المكافحة في سبيل البقاء .. لقد باعت أثاث البيت قطعة بعد
قطعة لتسكت البطون الصارخة من وطأة الجوع ، وهجرت « الشقة »
التي كان يدخلها النور والهواء ، ولجأت إلى أخرى عشت فيها
البؤس والظلام توفيراً لقروش معدودات ، وقضى حنين وحسين أيام
الدراسة الثانوية بلا « مصروف » يومي يشعرهما بأن للحياة فرحة
يستشعرها الصغار من الأحياء ، ومضت نفيسة تطرق الأبواب
لتحصل لهم على الأجر الضئيل الذي كان يأتيها من حياكة الثياب بين
حين وحين ، وهام حسن الذي دله أبوه حتى طردته المدرسة ونبذته
الحياة ، هام على وجهه في الطرقات بحثاً عن لقمة العيش من كل
طريق غير شريف !!

ودارت عجلة الزمن والأم العظيمة الصابرة مازالت تكافح ...
كانت الطريق طويلة ، رهيبة ، قد انتشرت على جانبيها الصخور . ومع
ذلك فقد مضت في طريقها- لا تلتوى على شيء : يد تجفف العرق
المتصبب من حرارة الكفاح ، ويد تدفع إلى الامام بالقافلة المكبودة
التي أنهكها طول المسير ! لقد كان هناك أمل ... أمل يتراءى على
جنبات الأفق البعيد فينسيهم أنهم مشردون وإن ضمهم مسكن ،
عراة وإن سترهم ثوب ، جياع وإن حصلوا على الرغيف ، أمل يتمثل
في الغد القريب الذي سيفتح عيني الأم الصابرة المكافحة على منظر

فريد ، تسعد فيه برؤية الصغيرين وقد أصبحا رجلين ، يشغل كل منهما بعد الفراغ من التعليم مكانه المنتظر في دنيا الناس !

وجاء الغد المرتقب يحمل إليهم أول بشرى .. لقد ظفر حسين بالكالوريا والتحق بإحدى الوظائف في مدينة طنطا ، قبل الوظيفة الصغيرة ليستطيع أن يمد يد العون إلى أسرته ، أخوه حسنين ، أمه ، أخته نفيسة ، كان من الظلم ألا يختصر طريقه في الحياة ليخفف عنهم جزءاً من أعباء الحياة ، ترى أكان يمكنهم أن يصبروا على شظف العيش حتى ينتهى من دراسته العالية ؟ محال ! وحين اطمأنت نفسه إلى هذه الحقيقة أقدم على التضحية وهو سعيد مرتاح البال ..

لقد ضحى حسين بأماله العراض .. إن المصير الذى ينتظره لن يفترق عن مصير أبيه ، وهو مصير الألوف من الموظفين الصغار !

مستقبل محدود مظلم ولكنها فلسفة حياة .. وفلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية في كثير من الأحيان ! ونفيسة .. لقد ضحت هى الأخرى وكانت التضحية فادحة ، ضحت بالشرف الغالى والعرض المصون .. كانت فقيرة ، ونسيمة ، وأمين هو الزوج المأمول وقد حرمت إلى الأبد عزة المال ونعمة الجمال ؟ رجل واحد يستطيع أن يقبلها زوجة وتعيش معه تحت سقف واحد ، رجل مضيع في الحياة مثلها فقير دميم ! ولقد وجدت يوماً هذا للرجل .. هذا الحيوان الذى استجاب له مرغمة تحت تأثير الحلم الجميل ، حلم كل عذراء قبيحة

الوجه وجدت بعد طول انتظار من يقول لها إنك جميلة ، يازوجة الغد
القريب !!

وسقطت نفيسة .. وفر الحيوان الذى سلبها الشرف وتركها وحيدة
تواجه الخاتمة فى معركة المصير ، وقالت لنفسها يوماً : ماذا بقى لك
يابائسة ؟ لا مال ، ولا جمال ، ولا شرف ... هل بقى شئ تحرصين
عليه ؟ هل هناك ذرة من أمل فى زوج جديد ؟ وحين قهقه فى أعماقها
الجواب .. انطلقت تلبى رغبات الجسد عند كل عابر سبيل ! وأما ،
واخوتها ، لا أحد يعلم بما انتهت إليه من ضياع ، انحدار إلى الهوة
السحيقة الرهيبة ولكنها فلسفة حياة .. وفلسفة الحياة تفرض على
أصحابها التوضيح فى كثير من الأحيان !!

وحسن ، ذلك الشريد الهائم فى الطرقات .. ماذا فعلت به المقادير ؟
لقد جاع .. جاع لأنه لا يصلح لأى عمل « نظيف » ، لقد فقد القدرة
على أن يحيا حياة نظيفة ، مرتبة هادئة ، فيها أمن وفيها استقرار !
هناك فى الحياة خط سير يستطيع أمثاله أن يسلكوه ... خط سير يعج
بالدروب والمخنقيات التى تختفى فيها الكرامة ، والشرف ،
والفضيلة ، والإنسانية .. قيم ستختفى إلى الأبد ، ومثل ستذهب إلى
غير ميعاد ... ولكن ستظهر بعدها اللقمة الدسمة التى تشبع كل معدة
خاوية ، وسيقبل فى أثرها الثوب الجديد الذى ينعش كل جسد مهان ،
وستخطر البسمة المشرقة التى تسعد كل شعور ملتاح ، وهذا هو خط

السير الذى سلكه الفتى الشريد ... يتجر بالمخدرات ، ويعيش مع
العاهرات ، ويا لها من حياة . حياة ينكرها عليه الشرفاء من أسرته
وفى ظليعتهم أخوه حسنين ، ذلك الفتى الطموح الذى تخرج فى الكلية
الحربية وأصبح ضابطاً فى سلاح الفرسان !!

من فيض هذه الحياة الآثمة الهايطة استطاع حسن أن يخلق من
العدم حياة أخوين .. ساعد الأخ الموظف حتى استقر فى وظيفته ،
ساعده بتلك الأساور الذهبية التى سطا عليها من بيت عشيقته ذات
صباح ، ولولا التضحيات الممثلة التى قدمها لأخيه الضابط لما
استطاع أن يسدد أقساط الكلية الحربية ، وأن يرتدى الجلة الانيقة
ذات النجمة الصفراء .. ومع ذلك يعيره الضابط الشريف بحياته
الشائنة ، ويحاول جاهداً أن ينتشله من وحدة الإثم والهوان ! لقد
انحرف حسن وحاد عن الطريق ، ولكنها فلسفة حياة .. وفلسفة
الحياة تفرض على أصحابها التضحية فى كثير من الأحيان !!

أما حسنين ، الملازم حسنين كامل على فقد كانت تضحيته من ذلك
النوع النادر فى حياة البشر .. كان فتى طموحاً منذ نشأته الأولى فى
« عطفة نصر الله » بحى شبرا ، تلك العطفة الحقة التى لم تحد من
طموحه يوم أن كان تلميذاً صغيراً بالمدرسة التوفيقية ! كان طموحاً
رغم فقره ، ورغم حاجته ، ورغم البيئة التى نشأ فيها ، ولم تكن
توحى لأحد من أبنائها بأمل أو طموح .. إنه يقارن منذ أن صار

ضابطاً بين يومه وأمسه ، فيشعر بهول الفارق بين حاضره وماضيه !
هذه العطفة الحقيمة التى شهدت أيام بؤسه وبؤس أسرته يجب أن
تغادرها الأسرة إلى مكان بعيد ؛ مكان يسدل على الماضى البغيض
ستاراً من النسيان .. حسبه أن تلك العطفة القذرة قد شهدت أاثاث
بينهم وهو يباع قطعة بعد قطعة ليعيشوا على الكفاف وحسبه مرة
أخرى أن تلك العطفة القذرة قد شهدت أخته نفيسة وهى تسعى إلى
كسب عيشهم بعد أن كلت قدماها من السير وتعبت يداها من طرق
الابواب ، وحسبه مرة ثالثة أن تلك العطفة القذرة قد شهدت رجال
البوليس وهم يقتحمون المسكن الذليل بحثاً عن أخيه المجرم
الطريد ... كل شيء قد فسد يستطيع حسنين أن يصلحه إلا شيئاً
واحداً يتعذر معه الإصلاح ، وهو أن يهتدى حسن إلى الطريق
القوم ! لقد استطاع الفتى الطموح أن ينتقل بأسرته إلى مصر
الجديدة ، وأن يرد إلى نفيسة كرامتها وكرامة الأسرة حين حال بينها
وبين الهوان !!

وهناك ، فى ذلك المكان الجديد الأمن تنفس حسنين الصعداء ..
لقد بدأت الحياة تبتسم بعد طول التجهم والعبوس ، حين انقطعت
اخبار حسن الذى كان يهدد طموحه وسمعته ونظرته إلى المستقبل
كلما فكر فيه !! وه بهية « تلك الفتاة التى أحبها فى عطفة نصر الله
وخطبها إلى أبويها وهو تلميذ صغير ! تلك الفتاة « البلدى » الفقيرة

السادجة لم تعد تصلح لأن تكون زوجة لضابط عظيم .. إن زوجة المستقبل وشريكة الحياة هناك في ذلك القصر الأنيق الذى ذهب إليه « خاطباً » منذ أيام ، إنه يريد أن يقطع كل علاقة كانت تربطه بعطفة نصر الله ، ولو كان له في تلك العطفة حب قديم ، حب قضى بين أحضانه أجمل أيام العمر وأسعد لحظات الشباب !!

لقد اختفى حسن ، واستقرت نفيسة ، وذهبت بهية ، وبقي أن يفتح القلب على مصراعيه ليستروح أنسام « السعادة التى كان يحلم بها منذ بعيد .. ولكن القدر لا يريد للأسرة البائسة المسكينة أن تستريح ، ولا يريد للفتى الطموح الأمل أن يسعد بأحلامه وأمانيه ! لقد هوى بضرباته السريعة المتلاحقة على أحلام العمر فبعثرها مع الريح في كل طريق ... لقد حيل بينه وبين حبه الجديد ، حين رقصت الأسرة العريقة المترفعة أن تصاهر ضابطاً يتهماس الناس حول أخته ويتحدثون عن أخيه .. وحين أفاق اللازم حسنين من الصدمة الأولى زلزلت كيانه الصدمة الثانية ، حين جىء إلى بيته بأخيه حسن محمولاً تنزف منه الدماء ، وعليه أن ينتظر اللحظة الرهيبة المقبلة في أعقاب الشقيق المجرم طريد القانون ... وأقبلت اللحظة الرهيبة المنتظرة ، حين طرق الباب رجل من رجال الشرطة ليستدعيه إلى قسم البوليس .. حسن ! بالطبع ليس هناك غير حسن ، تلك السحابة السوداء في أفق ينذر بالغيوم .. وحوله ، وحوله وحده ينتظره هناك سؤال وجواب !!

وفي قسم البوليس وجد اخته الساقطة بدلاً من أن يجد استجواباً
عن أخيه الطريد ... لقد ضببت نفيسة في بيت بدار للفساد !!
وأظلمت الدنيا في عينيه وضاق القضاء .. لقد فقد كل شيء : فقد
حبه ؛ وفقد أمله ، وفقد سمعته ، وفقد في الحياة القصيرة التي ملامها
بالاحلام كل حلم جميل ! وأخذ اخته وخرج إلى أين ؟ لا يدري فكره
ولا تدري قدماء .. إن في أمواج النيل الحانية مثنوى لكل بائس شريد
منبوذ من الحياة ، هكذا قالت له نفيسة حين سألها أن تحدد لنفسها
الطريق ! ومضت أمامه ومضى خلفها إلى هناك .. إلى حيث يتاح
للباشسين أن يعرفوا طعم الراحة بعد طول العناء !! وقال الملازم
حسنين لنفسه : لقد حكمت عليها بالإعدام فقبلت الحكم وهي راضية
صابرة مستسلمة للقضاء .. وما كان أشجعها وهي تستقبل الموت
وكأنها تستقبل الزوج الحبيب الذي قضت العمر تفتش عنه في دروب
الأمم .. امرأة ضحت بأيام الحياة فراراً من قسوة الحياة ، وأنت ؟
أنت يارجل ، ماذا تنتظر ؟!...

ترى هل كان الملازم حسنين شجاعاً حين لحق لنفيسة ، أم كان
جباناً حين فر من من لقاء الناس ؟ مهما يكن من شيء فقد كانت
تضحيتها فلسفة حياة .. وفلسفة الحياة تفرض على أصحابها
التضحية في كثير من الأحيان !!

أنور المعداوي

الرسالة : ٢ يونيو ١٩٥١

هى الوثبة الأخيرة التى وصل إليها قلم القصاص الكبير الأستاذ نجيب محفوظ صورة صادقة حية جياشة بالحياة عن الفترة التى تمر بها مصر اليوم .. أخذ نجيب فيها أشخاصه من الطبقة المتوسطة فهى عائلة كان عائلها موظفاً يعيش بالنسبة إلى الحى الذى يقطن به عيشة رضية لا يقلقها المال كل القلق ..

وتقوم الرواية بعد موت هذا العائل ، فأسرته بعده فى حيرة كبيرة لا يدرون كيف يواجهون الحياة ولا مال لديهم ولا سند لهم ، وأفرادهم كثر والحال ضنك ، كبير العائلة « حسن » شاب لم ينل من التعليم إلا حظ المقل الذى لا يغنى ، وأخواه الصغيران طالبان مازالا فى تعليمهما الثانوى ، وأختهما بنية ليس لها فى الدنيا عن قبورها إلا قول أبيها - رحمه الله - إنها خفيفة الظل .. ولا يبقى بعد ذلك إلا الأم وهى كل شئ .. سيدة حازمة قوية أدركت الموقف وواجهته فلم تنظر إلى ابنها الأكبر إلا نظرة الإشفاق عليه والخزى من نفسها أنها لم تستطع أن تقوم على تربيته قياماً صالحاً ، ولكنها لا تفوت هذه النظرة المشفقة الأسفة دون أن تفيد منها عبرة صالحة تنفعها وهى تخطو بولديها الآخرين إلى طريق الحياة ، وهكذا نجد الأم لا تترك شيئاً دون أن تفيد منه ، فابنتها تجيد الحياكة وكانت تقوم بها ترويحاً عن النفس فلنقم بها حرفة تكسب منها المال ، وولداها يأنفان أن يملا

بطونهم من طعام الغداء في المدرسة فهي تحتم عليهما أن يكتظا من طعام المدرسة فالعشاء قد ألغى من البيت .
وهكذا أخذت تدبر الأمور في تصميم قاطع واثقة أن جلدتها لن يتخلى عنها .

وسار الأولاد كل في طريقه اللئوى أو السوى . فحسن لا يريد أن يحصل على عمل إلا إذا كان موافقاً لمزاجه .. ومزاجه أرعن عرييد فهو يطوف بالأعمال الهزيلة الواحد بعد الآخر ، وتتطوف به البطالة الطويلة فيلذها حتى ينتهى به المطاف إلى حامى مقهى « بدرب طياب » في أقدم مباءات القاهرة ، ولا يكتفى بهذا الكسب بل هو يعمل في تجارة المخدرات ضيقة الحدود .

وأكبر الولدين يحصل على التوجيهية فتجتمع العائلة لتتظر في أمره ، ولكنه كان شبيهاً بأمه وقتياً في نظراته فهو يخبرهم أنه انتوى التوظف ليوفر لهم بعض العيش .

وأما الولد الآخر ، وكان يصغره بعام فقد أحب جارته ، وقد أخرجها الأستاذ نجيب صورة رائعة لفتاة عفيفة من الطبقة المتوسطة ، متمسكة كل التمسك بما تسمعه أمها لها من حكم ومواعظ وأمثال ، حتى أن حبيبها لم يستطع أن يصل معها إلا على وعد بالزواج .. ولكنه كان يخشى أمه فهو يخاطب أباه وهو صديق المرحوم أبيه الصدوق .. يخاطبه إليه ابنته ولكن ليرجوه هو أن يخاطبه من

أمه ... وتتم الخطوبة وأنف الأم راغم فهي لا تريد أن تخسر صديق
المرحوم الذى لازال منذ مات العائل يواصل الأولاد ويرعى
مصالحهم ...

يخطب الأصغر الفتاة ويسير في تعليمه قدماً حتى يدخل الكلية
الحربية ..

وأما الأخت خفيفة الظل فهي ماتزال تخطط الملابس حتى يأتى يوم
يغازلها فيه ابن البقال ويعدّها بالزواج ثم ينجز الوعد فعلاً قبل أن
يسمح بذلك الماذون - ويتركها ليتزوج من أخرى ادعى أن أباه أرغمه
على الزواج بها فتثور في وجهه ، ولكن ماذا يفيد .. وتذهب إلى العروس
لتخيط لها ملابس الفرح ، ولكن الغيظ يمنع عنها هذا الرزق فهي تثور
بالعروس أيضاً وترمى خيطها أمامها بكل ماتكره خطيبة أن تسمع عن
خطيبها ولكنها أبدا لا تبوح بما كان .. وتمر فترة وهي هادئة أن أحداً
لم يكتشف ما أصبح ينقصها فهو لا يكتشف إلا بالزواج وقد ينست
منه .. ينست من زيجة مشروعة واحدة فعدلت عنها إلى زيجات
متعددة غير مشروعة لا يعنيتها فيها إلا أن يكون زوجها رجلاً فحسب ..
ويعنيتها أيضاً ألا يعلم عن هذه الزيجات إلا أطرافها الآخرين دون
غيرهم .. ولا بأس بها إن هي قبلت بعض المال مادامت ستقوم بالأمر
ومادامت أصبحت وهي لا تستطيع عن هذا بعداً .

والولد الأكبر تاجر مخدرات فهو يستطيع أن يبر عائلته من حين

إلى حين ولا يهم الأم أن تعلم من ابنها شيئاً عن عمله أو هي في الحق تخشى أن تعلم عن عمله شيئاً ... والأستاذ نجيب كما سبق أن قلت يحب أن يرسم شخصياته كما خلقهم الله ... فالشرير مهما بلغ به الشر فيه للخير نصيب مهما قل .. وهكذا كان حسن شريراً ، ولكنه كان باراً بأهله حتى أنه ليعطى أكبر الصغيرين من المال ما يستطيع به أن يسافر إلى مقر عمله وينفق حتى يصرف له مرتبه ، وهو يمد أخاه الأصغر بالقسط الأول من نفقات الكلية الحربية ، وحين يصبح أخوه ضابطاً يأتي إليه ليسأله أن يسير في طريق أكثر استقامة ويتعد عن الشر الذي يزرع تحته .. ولكنه يفهمه أن هذا الشر هو الذي صيره ضابطاً ، وإن ما يعتقده الضابط شراً يعتقدده هو خيراً ، ولا فرق بين الاعتقادين ، وإنما الفارق بين البيئتين ، فهو حيث هو محترم موقر ، وهو لن يذهب إلى أخيه وإن يحتاجه ، وهكذا ينصرف الضابط بعد أن ينس من إصلاح أخيه ..

وصاحب التوجيهية موظف بطنطا يهم بأن يتزوج من ابنة رئيسه ولكن الأم تدركه فيعدل دون أن تواجهه بالكلمة الصريحة .. فقد كان بحسبه أن تشير لكي يفهم وينفذ ..

والضابط بعد أن يتخرج ينظر هو إليه فيروعه ما يحيط به من وسط وبيئة ويحقد في نفسه وتثور النار .. فهو ساخط على أخيه ساخط على ماضيه ساخط على حاضره ساخط حتى على عروسه بعد أن تبين له

انه لم يكن يحبها هي ، وإنما كان يحب أن يقبلها وقد اغتصب منها القبله فهو لا يريد ما ، وهو طامح إلى التغيير فهو ينتقل إلى مصر الجديدة ، وهو يتخلص من خطيبته بعد خطبة دامت ثلاث سنوات ، وهو يتقدم إلى ابنة موظف كبير كان يعطف على أبيه وعليهم من بعده ، ولكن طلبه يرفض فيزداد سخطه .

وكم كان نجيب رائعاً حين لمس الحب الذى يكنه أكبر الصغيرين لخطبية أخيه ... حب يترقرق دون أن يتبلور .. يهم بأن يصل من القلب إلى العقل ... ولكن عقل الفتى قوى جبار يحبس هذه الهمسة ويكتمها حتى يفسخ أخوه الخطبة فيتقدم هو لخطبة الفتاة ، وهو أمام عائلته يصلح خطأ أخيه ، وهو يحاول أن يقنع نفسه بذلك أيضاً ، ولكن الهمسة قد أصبحت صرخة وليكن ما يكون .

أما الأخت فإنها تظل من رجل إلى رجل حتى يضبطها بوليس الآداب وتحتمى بأخيها الضابط فتكون الطامة .. لقد كان ثائراً على ماضيها أن كانت تعمل خياطة ، ولقد أضاع ماضيها هذا ابنة الموظف الكبير من يده ، أفلا يكفيها هذا الأبد أيضاً أن تكون هكذا .. يحاول أن ينتقم ، ولكن أخته كانت مطمئنة لسيرها هادئة إلى نهايتها .. إنها لم تكلفه أن ينتقم .. إنها ستنتحر .. إنها انتحرت ..

وكأنما أراد نجيب أن يقول لهذا الضابط المتعجرف وأن يقول لامثاله الذين أكثر من وجودهم الأجواء العاصفة بنا في هذه الأيام

أراد أن يقول : « إن كنت لاتصدق أن هناك شراً من ماضيك
وحاضرك فانظر .. هذا بعض ما خفى عنك فبعض الإيمان أياها
البادئ الصغير » ..

هذه هي القصة في جملتها محبوبكة الأطراف ذات شخصيات رائعة
الرسم بريشة فنانة جريئة هي ريشة نجيب .. وليس في القصة من
ناحية قوة الشخصيات وروعة الحوار وصدق .. ليس في كل هذا
جديد بالنسبة لما عودنا نجيب ..

فالحوار الذى يدور بين حسن ورفيقتة ، وبين الفتاة وأزواجها
الذين عرضهم علينا نجيب ، والحوار بين حسن وصديقه الفنى وفى
غير هذا من المواقف . حوار من صميم الحياة بحيث أتساءل كيف
تسنى لنجيب أن يبلغ هذا الصدق ، أتساءل وأحب أن يجيب الأستاذ
نجيب عن هذا التساؤل .

ليس في القصة من هذه النواحي جديد لأن نجيباً في قصصه
السابقة كان قد بلغ القمة التى لايمكن أن يبلغ إلى أكثر منها .. ولكن
الرائع الجديد أن نجيباً قد تعمق إلى النفس ومزق عنها الأستار في
جراحة لم يسبق نفسه إليها ، فهذه الخواطر المتناثرة الثائرة بنفوس
شخصياته شيء جديد في القصة المصرية ، وهذا الكره التأثير بنفس
العانس لكل عروس وغير هذا من التحليل العميق ، كل ذلك جديد ..
نجيب ... لقد كتبت عن قصصك السابقة معجباً بها ، واكتب عن

قصتك هذه معجبة بها ، وإن أغلف هذا المدح أو أدور به بل سأظل أقوله صريحاً قوياً لا أخفقه بمحاولة انتقاد ... واني لأكبر أمام نفسي حين أعجب بهذه القصص وقد قلت يوماً إنك ستصبح في القمة الشاهقة التي يعتليها كبار كتاب القصة المصرية .. واليوم أقول إنك قد اعتليتها .. أقولها مرتاحاً لما أقول .. مهنك بما ارتقيت ، مهنئاً القصة المصرية بل ، راجياً أن يديم الله عليك التوفيق ويديم على قصصك إشرقة الإيمان ..

ثروت اباضة

الرسالة : ٦ أغسطس ١٩٥١

يؤثر بعض المؤلفين أن يسموا آثارهم تسمية البداية والنهاية ، كما فعل ابن الأثير حسين سعى كتابه التاريخى الكبير الذى أرخ فيه حوادث المسلمين حتى عهده « بالبداية والنهاية » ، وكذلك فعل بعض السينمائيين المعاصرين فكان الشريط السينمائى « بداية ونهاية » موضوع الحرب الذرية ، أما الكاتب الذى بين يدى اليوم فهو قصة « بداية ونهاية » للأستاذ القصصى نجيب محفوظ ، وهو قاص لا يكاد ينتهى من كتاب فيدفعه إلى الطبع والنشر حتى يشتغل بآخر ، وآخر ما صدر عنه روايته هذه .

والأستاذ نجيب نسيج وحده فى القصة لم ينسحب على أذيال غيره ، وخير ما يميز فنّه القصصى عنصر المفاجأة ، فما أبرعه فى مساق الطوائف بقصصه ، وهل كان شيء يملك على إعجاب القارئ أكثر من المفاجأة ؟ وحقاً أقول إن هذا الفن فى الإغراء أمر عجيب فى قصص الأستاذ نجيب ، ولست ، مع هذا التقدير له ، من دعاة هذا الضرب الذى يقصد إليه القصاصون قصداً ليخلعوا على آثارهم بؤادر الطرافة والملاحة ، وإنى أرى هذا الإغراء - وإن كان سبيلاً إلى إعطاء القصة حياة جديدة - هو إرضاء للقارئ وكسب له أكثر من إرضاء للفن وابتغاء لقايته ، فأنا أحب السماح فى الفن وأرى المفاجأة - وإن كانت تدهش القارئ وتظهر اقتدار القاص فى هذا

السبيل - داعية لهزة نفسية ، فنحن نقود قراءنا في طريق سهل دميث
فلا ينبغي لنا أن نعصب أعينهم لنفتحها لهم على حين غرة في درب
جديد ..

ومن فن الأستاذ نجيب محفوظ في قصصه أنه طويل الأنفاس ،
يمسك بالسيرة ويرمي عين قارة على عالم كامل ، كما فعل في قصته
هذه الأخيرة - وما من مذهبي تلخيصها - فهو يفصل القول ويسهب
في الوصف ويأتى على الدقائق في الأفعال والحركات ، فكانك إذ تقرأ
له ترى شريطاً سينمائياً ، ومن هذا النحو صلحت قصصه للإخراج
السينمائي ، وليست كذلك من دعاة هذه الطريقة الإيضاحية ، لقد
كان بعض الكتاب المتأخرين في فرنسا يعيرون فكتور هوجر حين وقع
في الاستقصاء القصصى ، فالقارىء لا يطالبنا بدقائق الأشياء وليس
يطلب أن يدخل معنا في الزوايا ، فنحن لا نكتب لأنفسنا وإنما نكتب
من أجل غيرنا ، ودليل هذا أننا نسعى للنشر والطبع ونذل الناس على
كتبتنا وأثارتنا بمقدار ذبوعها .. لقد قال العرب قديماً « الاستقصاء
فرقة » ومعنى ذلك أن الإلحاح في الشيء والتتبع له أمر غير مستحب ،
وأراه لا يجمل بالقصة ، فيكفى أن أصف ثوب امرأة فأقول إنها
رمادية الثوب ولا أقول كان ثوبها صبغ بزرقة السماء أو زرقاء الماء ،
واكتفى في أن قول : أقبل علينا فسلم وجلس ، ولا أقول : كان يسعى
نحونا متمهلاً حيناً وحيناً مسرعاً يخطو برفق كأنه يخشى على الأرض

أن تذوب تحت قدميه ، ثم أدار فينا عينيه واحداً واحداً ورفع طرف ثوبه ثم جلس متكئاً بيده اليمنى بارزاً برجله اليسرى .

ولعل أجزى هذا الفن إن جاء منسكباً في أسلوب رائع محكم في بعض النصوص الأدبية التي تصنع للمحاكاة ، أما القصص التي لا يتقصد كاتبوها علو الأسلوب وليس الأسلوب عندهم غاية وإنما هو واسطة فإني لا أجز لهم هذا الإمعان في الإسهاب .

وثالثة في فن الأستاذ نجيب محفوظ أنه أوتي التسلط على الطرافة فليس فنه بالياً ، فهو يتناول قصصه من صميم الحياة . وفهمه عجيب لروح الطبقات ، وخاصة الطبقة الدنيا . ومن هنا أجده شعبي الفن يحس بالأم الناس فيصور هذا الألم في قصصه ويشعر بفرحة الناس فيرسم هذه الفرحة - إن جاز لي أن أجعل الفرحة والألم مما يمكن رسمه وتصويره .

كل ذلك يستطيع أن يشاركني الحكم فيه من قرأ قصص هذا الفنى الموهوب ، وقد عرفته قبلاً وعرفته بعدئذ وعينته عيان العين والتحدث فوجدته جديراً بأن يكتب قصص الناس وحين عدت إلى القاهرة منذ شهر لقيته أمام حديقة الأزبكية فكنت له مفاجأة في أمسية من أماسى القاهرة . وبدأ لى أشب مما تركته فقلت له أعيذك أن تكون مثل « دوريان غراى » الذى وصفه أوسكار وايلد من أنه ظل

شاباً وما عرف الكهولة ولا الهرم ، فراح يضحك ويمرح في نعمى
الشباب .

كذلك أدفع إلى قراء الأديب قوله في فن الأستاذ نجيب محفوظ من
أجل قصته الجديدة « بداية ونهاية » مؤمناً أن أدبه القصصى حدث
نضير ، يستحق كل تكربة وتقدير .

زكى المحاسنى

الأديب : أكتوبر ١٩٥١

الهوامش

١ - البحث عن طريق :

(١) جمال الغيطاني : نجيب محفوظ يتذكر . دار المسيرة ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٣٨ ، فقد جاء على لسان محفوظ : « ألم أكتب القصة القصيرة بهدف كتابة القصة القصيرة . أنا كتبت روايات ، ودرت بها على الناشرين الذين رفضوا نشرها . ولأنني كنت أريد أن أنشر فقد كتبت القصة القصيرة ، نعم ، هذا هو الدافع إلى كتابة القصة القصيرة .. أخذت موضوعات بعض القصص من روايات .. بعض الناس قالوا إن قصص القصيرة تحولت إلى روايات ، لكن العكس هو الصحيح » .

(٢) صرح بقوله : « لقد انتهت مرحلة كتابتي للمقالة الفلسفية بعد حسم الصراع بين الفلسفة والأدب ، بعد تخرجي من الجامعة » المصدر نفسه ، ص ٢٩ . ولكن من الملاحظ أنه نشر بعد عام تخرجه - ١٩٣٤ - نحو ١١ مقالة في موضوعات فلسفية (راجع قائمة المقالات) ، ومعنى هذا أن الصراع استمر حتى تاريخ نشر آخر مقالة فلسفية في مارس ١٩٣٦ على الأقل .

(٣) مجلة المصور ، عدد خاص عن نجيب محفوظ وجائزة نوبل ، ٢١ أكتوبر ١٩٨٨ ، ص ١٩ .

(٤) عبد المحسن طه بدر (دكتور) : نجيب محفوظ - الرؤية والأداة . دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ص ٤٨٩ - ٤٩٣ . وقد لاحظ أن مقال « المجتمع والرقى البشرى » نشر مرتين ، ولكنه لم يسقط إحداهما من حساب العدد الكلي للمقالات .

(٥) مجلة المعرفة : مايو ١٩٣٣ ، ص ص ٨٦ - ٩١ .

(٦) راجع هامش رقم ٢ .

(٧) المصور ، مصدر سابق ، ص ١٩ .

(٨) عبد المحسن بدر ، مصدر سابق ، ص ص ٤١ - ٤٤ .

(٩) مجلة المجلة الجديدة : أكتوبر ١٩٣٠ ، ص ص ١٤٦٨ - ١٤٦٩ .

(١٠) المصدر نفسه ، ص ١٤٦٩ .

- (١١) المصدر نفسه ، من ص ١٤٦٩ - ١٤٧٠ .
- (١٢) المصدر نفسه ، من ١٤٧٠ .
- (١٣) مجلة المجلة الجديدة : يناير ١٩٣٦ ، من ص ٤٢ - ٤٨ .
- (١٤) المجلة الجديدة : مارس ١٩٣٦ ، من ص ٣٢ - ٣٤ .
- (١٥) المصدر نفسه ، من ٣٤ .
- (١٦) المجلة الجديدة : أغسطس ١٩٣٦ ، من ص ٤٦ - ٤٨ .
- (١٧) المصدر نفسه ، من ٤٦ .
- (١٨) المصدر نفسه ، من ٤٨ .
- (١٩) المجلة الجديدة : مارس ١٩٣٤ ، من ص ٤٠ - ٤٢ .
- (٢٠) نشر بعد ذلك مقالاً بعنوان « فلسفة الحب » . انظر المجلة الجديدة : أكتوبر ١٩٣٤ .
- (٢١) المجلة الجديدة : فبراير ١٩٣٤ ، من ص ٦٥ - ٦٧ .
- (٢٢) مجلة الرسالة : ٣ سبتمبر ١٩٤٥ ، من ص ٩٥٢ - ٩٥٤ .
- (٢٣) المصدر نفسه ، من ٩٥٣ .
- (٢٤) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
- (٢٥) المصدر نفسه ، من ٩٥٤ .
- (٢٦) مجلة العالم العربي : ١٠ يونيو ١٩٤٧ (نقلاً عن نص نشره نبيل فرج بمجلة «الدستور» في لندن . في ٢١ نوفمبر ١٩٨٨ من ص ٤٢ - ٤٣) ..
- (٢٧) الرسالة : ٢٣ أبريل ١٩٤٥ .
- (٢٨) عيد المحسن بدر ، مصدر سابق ، من ٤٦ .
- (٢٩) المصدر نفسه ، الصفحة ذاتها .
- (٣٠) المصدر نفسه ، من ٥٤ .
- (٣١) المصدر نفسه ، من ص ٥٧ - ٥٨ .
- (٣٢) المصدر نفسه ، من ٥٨ .
- (٣٣) المصدر نفسه ، من ٥٩ .
- (٣٤) المصدر نفسه ، من ٦٠ .
- (٣٥) المصدر نفسه ، من ص ٦٠ - ٦١ .

- (٣٦) المصدر نفسه ، ص ٦١ .
 (٣٧) المصدر نفسه ، ص ص ٦٩ - ٧٠ .
 (٣٨) عبدالحسن بدر ، مصدر سابق ، ص ص ٤٩٤ - ٤٩٨ .
 (٣٩) المصدر نفسه ، ص ١٠٠ .
 (٤٠) المصدر نفسه ، ص ١٠٢ .
 (٤١) المصدر نفسه ، ص ١٠٣ .
 (٤٢) المصدر نفسه ، ص ١٠٨ .
 (٤٣) المصدر نفسه . انظر ص ص ١٠٩ - ١٢٠ .
 (٤٤) راجع عدد : ١٥ يناير ١٩٣٩ ، من مجلة «الرواية» ، ص ص ٢٠ - ٣٦ .
 (٤٥) مجلة الثقافة : ٣ فبراير ١٩٤٢ ، ص ص ٢٤ - ٢٦ .
 (٤٦) من أمثلة هذا التعديل قصة «الأراجوز الحزن» التي نشرها بمجلة «الرواية» عام ١٩٢٩ ، ثم غير عنوانها في المجموعة إلى «حياة مهرج» .
 (٤٧) عبدالحسن بدر ، مصدر سابق ، ص ١٤١ .
 (٤٨) الرسالة : ١٩ يناير ١٩٤٢ ، ص ص ٨١ - ٨٢ .
 (٤٩) انظر كتابنا : المجالات الأدبية في مصر ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص ١٧٤ .
 (٥٠) عبدالحسن بدر ، مصدر سابق ، ص ١٢١ .
 (٥١) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
 (٥٢) الرسالة : ٦ أغسطس ١٩٤٥ ، ص ٨٥٠ . وقد دافع المترجم عن عمله ، وبرره ، في عدد ٢٠ أغسطس ، ص ص ٩٠٥ - ٩٠٦ .

٢ - الطريق :

- (١) أوردها المستعرب الهولندي ج . بروجمان ، وذكر أنها تقع في ٤٨ صفحة ، أشبه بالقصة القصيرة ، وتدور حول حكاية غرام تتخللها مقتطفات من الشعر العربي القديم . راجع :

J.Brugman: An Introduction To The History Of Modern Arabic Literature In Egypt. Leiden, E.J.Brill, 1984, P207, Ibid., PP 216-218.

- (٣) مجلة : المقتطف . فبراير ١٩٠١ ، ص ١٤٥ .
- (٤) الوقائع المصرية : ١١-مايو ١٨٨١ ، نقلًا عن محمد رشيد رضا : تاريخ الاستاذ الإمام ، ج ٢ ، مطبعة النوار ، القاهرة ، ١٩ ، ص ص ١٥٣ - ١٥٧ .
- (٥) المصدر نفسه ، ص ١٥٤ .
- (٦) المصدر نفسه ، ص ص ١٥٥ - ١٥٦ .
- (٧) المصدر نفسه ، ص ١٥٦ .
- (٨) المقتطف : أغسطس ١٨٨٢ ، ص ١٧٤ .
- (٩) الهلال : العدد الاول . سبتمبر ١٨٩٢ ، ص ص ٢ - ٣ .
- (١٠) Brugman. Op., Cit., PP 209 - 210
- (١١) سيد حامد النساج : بانوراما الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ص ٢٥ - ٣٠ .
- (١٢) البيان السنة ٢ ج ٨ ، ٩ (شوال وذوالقعدة ١٣٣١ هـ - ١٩١٣ م) ص ٥٦٣ .
- (١٣) المصدر نفسه ، ص ص ٥٦١ - ٥٦٢ .
- (١٤) محمد حسين هيكل : زينب . مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٧ .
- (١٥) سبق أن تناولنا موضوع الرواية وتاريخ ظهورها في : قضايا وسائل في الادب والفن ، كتاب الإذاعة والتلفزيون ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ص ١٥٧ - ١٦٤ ، وقد أشار هيكل في مقدمته - مصدر سابق ص ٨ - إلى تاريخ الظهور الحقيقي . فبعد أن استهل المقدمة بعبارة «نشرت هذه القصة للمرة الأولى في سنة ١٩١٤» عاد فقال في موضع تال : «وظهرت طبعة «زينب الأولى قبل الحرب» ، أى أنها ظهرت قبل ١٩١٤ ، وهذا هو الصحيح .
- (١٦) ذكر محمود تيمور في مقدمته لمجموعة «الشيخ العبيط» (١٩٢٦) أن «زينب» هي «أول رواية مصرية» ، وتبعه المستعرب هـ . أ . جب (١٩٣٣) فكتب أنها «أول رواية مصرية حقيقية» ، ربما نقلًا عن تيمور . راجع :
- Brugman, Op., Cit., PP 210 - 211

- كما ذكر يحيى حقى أنها « القصة الأولى في أدبنا الحديث » . راجع مؤلفاته الكاملة ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ج ٢ ، ص ٤١ .
- (١٧) مجلة الجامعة : نوفمبر ١٩٠٦ ، مقال « إنشاء الروايات العربية » ، ص ٣٠٥ .
- (١٨) راجع هامش ١٦ أعلاه .
- (١٩) نشره حسين روايته « الحب الضائع » سلسلة بمجلة «الراديو المصرى» عامى ١٩٢٧ - ١٩٢٨ (بغير انتظام) .
- (٢٠) صاحب هذا الوصف محمد على حماد ، الناقد المسرحى فى ذلك الوقت . انظر الرسالة : ١٥ سبتمبر ١٩٢٣ ، ص ٤ .
- (٢١) وردت هذا التقديرات فى :
- Ali Jad. Form And Technique In The Egyptian Novel. Ithaca Press, London, 1983, P 148
- (٢٢) راجع كتابنا : المجلات الأدبية فى مصر . هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص ١٦٦ .
- (٢٣) ظهرت سلسلة ابتداء من ١٠ أغسطس ١٩٤٣ تحت عنوان «من مذكرات جها» ، ولكن العنوان تغير عندما جمعها فى كتاب .
- (٢٤) راجع كتابنا السابق ، ص ص ١٦٤ - ١٦٥ .
- (٢٥) المرجع نفسه ، ص ص ١٦٧ - ١٦٨ ، وكانت مجلة «ال ٢٠ قصة» ، قد نشرت بضع روايات قصيرة لصاحبها ومحررها محمود كامل عام ١٩٣٩ ، وما بعده ، وكانت مجلة «القصة» قد نشرت رواية سلسلة لإبراهيم ناجى بعنوان « نؤذد » فى يناير ١٩٥٠ ومابعده .
- (٢٦) راجع كتابنا : دليل المجلات الأدبية فى مصر ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ص ٦٧ - ٨٢ ، ١١٩ - ١٢٥ . وقد بلغ عدد المجلات المتخصصة فى القصة خلال الأربعينيات ثمانى مجلات مقابل أربع مجلات فى الثلاثينيات .
- (٢٧) راجع قائمة ترجمات اللجنة فى : الترجمة ومشكلاتها لإبراهيم زكى خورشيد ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ص ٨٢ - ٨٦ .
- (٢٨) حديث بمجلة الإذاعة والتلفزيون ، القاهرة ، ٣١ ديسمبر ١٩٥٧ . نقلاً عن

- يوسف الشارونى: ثلاثة رواثين، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٧٠،
ص ٨ - ٩.
- (٢٩) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (٣٠) المرجع نفسه، ص ٩ - ١٠.
- (٣١) مجلة الهلال، القاهرة، فبراير ١٩٧٠ (عدد خاص عن نجيب محفوظ)،
ص ٤٣ - ٤٤.
- (٣٢) مجلة المصور، القاهرة، ٢١ أكتوبر ١٩٨٨، ص ١٩.
- (٣٣) مجلة الهلال، مرجع سابق، مقال «الوجدان القومى فى أدب نجيب محفوظ»
لفؤاد دويادة، ص ١٠٢.
- (٣٤) مجلة أكتوبر، القاهرة، ١١ ديسمبر ١٩٨٨، موضوع «خطابات تربط
نجيب محفوظ من خمسين سنة» لضياء الدين بيبس، ص ٤٢.
- (٣٥) راجع: محمد سيد محمد: هيكل والسياسة، دار الرفاعى، الرياض،
١٩٨٣، ص ١٦١ - ١٦٨. وقد تكونت فى ذلك الوقت «جماعة الأدب
القومى»، ونشرت بياناً فى «السياسة الأسبوعية» فى ٢٨ يونيو ١٩٣٠. وقد وقع
البيان محمد زكى عبدالقادر، محمد الأسمر، محمود عزت موسى، محمد أمين
حسونة، زكريا عبده، والأديب السوداني نزيل القاهرة معاوية محمد نور، وجاء
فى هذا البيان إن طابع النهضة فى مصر والشرق العربى هو «التقليد والنقل» فى
مجال الأدب، ولابد من «الخلق والاستقلال»، حتى لا نعيش عائلة على الغرب،
فالأدب صورة الحياة، ولابد من الطابع المصرى والمميزات المحلية والسمات
الخاصة. المرجع نفسه، ص ١٦٤ - ١٦٦.
- (٣٦) وهذه القصص هى: ملوك جوف الأرض (المجلة الجديدة الأسبوعية:
١٩٣٤/١١/٢) الشر المعبود (المجلة الجديدة الأسبوعية: ١٩٣٦/٥/٢٧، ثم
نشرها معبلة فى الرواية: ١٩٣٩/١٠/١٥)، عفو الملك أسركاف (الرواية:
١٩٣٨/١٢/١) يقظة المومياء (الرواية: ١٩٣٩/٤/١)، عودة سنوحى
(الثقافة: ١٩٤١/٧/١٥)، صوت من العالم الآخر (الرسالة: ١٦،
١٩٤٥/٤/٢٣)، وقد ضم ثلاثاً منها (الشر المعبود، يقظة المومياء، صوت من
العالم الآخر)، إلى مجموعته «همس الجنون».

- (٣٧) نجيب محفوظ: رادوبيس . مكتبة مصر ، القاهرة ، ط ٥ ، ١٩٦٤ ، ص ٥٠ .
- (٣٨) المصدر نفسه ، ص ٥٤ .
- (٣٩) مجلة الآداب ، بيروت ، يوليو ١٩٧٣ ، ص ٣٧ ، مع صبرى حافظ .
- (٤٠) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
- (٤١) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
- (٤٢) عبدالمحسن بدر ، مرجع سابق ، ص ٢٣٦ .
- (٤٣) مجلة الآداب ، مرجع سابق ، ص ٣٨ .
- (٤٤) نجيب محفوظ: خان الخليلي . طبعة الكتاب الذهبي ، القاهرة ، ١٩٥٢ ، ص ٦ .
- (٤٥) المصدر نفسه ، ص ٤٤ .
- (٤٦) نجيب محفوظ: زقاق المدق . مكتبة مصر ، القاهرة ، ط ٤ ، ١٩٦١ ، ص ٣١٣ .
- (٤٧) مجلة أكتوبر ، مرجع سابق ، مع ملاحظة أن النص به بعض الأخطاء الطباعية التي صححناها بما يوضح المعنى ، ص ٤٦ .
- (٤٨) المصدر نفسه ، ص ٤٠ .
- (٤٩) المصدر نفسه ، ص ٤١ .
- (٥٠) مجلة الآداب ، مرجع سابق ، ص ٤٤ .
- (٥١) مجلة الهلال ، مرجع سابق ، ص ١٧١ ، نقلاً عن عبدالرحمن أبويعوف في مقاله « الزمن الروائي عند نجيب محفوظ ، ص ١٦٨ وما بعدها .
- (٥٢) نجيب محفوظ: بداية ونهاية ، مطبعة مصر ، ط ٤ ، القاهرة ، ١٩٦١ ، ص ١٩٩ .
- (٥٣) مجلة أكتوبر ، مرجع سابق ، ص ٤٢ .
- (٥٤) بداية ونهاية ، مرجع سابق ، ص ١٨١ .
- (٥٥) أفاض الدارسون في تصنيف روايات تلك المرحلة ، واختلفوا كثيراً حول هذا التصنيف ، ولكن أقربهم إلى المنطق هو الدكتور عبدالمحسن بدر الذي وضع روايتي مكافح طيبة و«القاهرة الجديدة» تحت مرحلة «الصلة بالواقع» ، ووضع

روايتي « خان الخليلى » و« السراب » تحت مرحلة « نحو الواقعية » ، ووضع روايتي « زقاق المدق » ، و« بداية ونهاية » ، تحت مرحلة « الواقعية » - راجع كتابه المذكور في هذه الهوامش . وبالرغم من هذا التدرج المعقول فإن هذه الروايات تقلب عليها الرؤية الرومانتيكية مع وجود عناصر من الرؤية الواقعية ، فضلاً عن أن الرؤية القدرية التي استخلصها الباحث نفسه من هذه الروايات لا يمكن أن تعد واقعية ، وقد لاحظ باحث آخر هو الدكتور جابر عصفور أن فوضى التصنيف كانت وليدة نظرة جزئية من جانب الدارسين . انظر مقاله « قراءة في نقاد نجيب محفوظ » ، بمجلة « فصول » ، القاهرة ، أبريل ١٩٨١ ، ص ١٦١ - ١٧٩ . (٥٦) مجلة الهلال ، مرجع سابق ، ص ٤٣ - ٤٤ ، في رد محفوظ على سؤال فاطمة موسى .

المصادر :

- (١) جمال الغيطاني : نجيب محفوظ يتذكر . بيروت ، دار المسيرة ، ١٩٨٠ ، ص ١٠٢ .
- (٢) حسونة المصباحي : نجيب محفوظ يتحدث إلى الشرق الأوسط . جريدة الشرق الأوسط ، لندن ، ١٧ أكتوبر ١٩٨٨ ، ص ١٦ .
- (٣) ضياء الدين بيبرس : خطابات بخت نجيب محفوظ من خمسين عاماً . مجلة أكتوبر ، ١١ ديسمبر ١٩٨٨ ، ص ٤١ . راجع أيضاً تقدير تيمور له ، ص ٤٤ .
- (٤) راجع أول قصة قصيرة له في « الرواية » : ١٥ يوليو ١٩٢٧ ، ص ٧٢١ . وراجع أيضاً القصة المنشورة في أول أبريل ١٩٣٩ .
- (٥) الثقافة : ١٢ مارس ١٩٤٠ ، ص ٨ . وأعلنت النتيجة في ٢٥ فبراير ١٩٤١ . المصدر نفسه ، ص ٢٧ . ولكن المجلة اكتفت بنشر رواية بكثير سلسلة في ذلك العام .
- (٦) أعادت مجلة « الحديث » نشر مقاله « المجتمع والرقى » نقلاً عن « المجلة الجديدة » (نوفمبر ١٩٣٤) في عدد مارس ١٩٣٧ ، أى بعد أكثر من عامين .
- (٧) عبدالحسن بدر : الرؤية والأداء . دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ٨ . وقد رجح أن المجموعة ظهرت عام ١٩٤٧ ، أو ما بعده .

- (٨) الرسالة : ١٩ فبراير ١٩٤٥ ، ص ١٧٨ - ١٨٠ . وبما يذكر أن قصة « كيدهن » نشرت في « الرواية » (أول يناير ١٩٢٩) في حين نشرت قصة « بدلة الأسير » في « الرسالة » (١٩ يناير ١٩٤٢) .
- (٩) الرسالة : ٢ أكتوبر ١٩٣٩ ، ص ١٩٢١ - ١٩٢٢ .
- (١٠) منبر الشرق : ٥ سبتمبر ١٩٤٧ .
- (١١) الكتاب : أكتوبر ١٩٤٨ ، ص ٤٤٢ - ٤٤٣ .
- (١٢) الرسالة : ٢ أكتوبر ١٩٤٤ ، ص ٨٨٩ - ٨٩٢ .
- (١٣) راجع : الرسالة ، أعداد ١٦ أكتوبر إلى ٢٠ نوفمبر ١٩٤٤ .
- (١٤) الراديو المصري : ٢٩ سبتمبر ١٩٤٥ ، ص ٦ .
- (١٥) منبر الشرق : ١٩ أكتوبر ١٩٤٥ .
- (١٦) الرسالة : ١٧ ديسمبر ١٩٤٥ ، ص ١٣٦٤ - ١٣٦٦ . وهذا هو المقال الوحيد - بين مقالات قطب الأربعة عن محفوظ - الذي ضمه إلى كتابه « كتب وشخصيات » عند ظهوره عام ١٩٤٦ .
- (١٧) الكاتب المصري : يوليو ١٩٤٦ ، ص ٧٥٦ - ٧٥٧ .
- (١٨) الأديب : سبتمبر ١٩٤٦ ، ص ٦٤ - ٦٦ .
- (١٩) منبر الشرق : ١٣ ديسمبر ١٩٤٦ .
- (٢٠) الرسالة : ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦ ، ص ١٤٤٠ - ١٤٤٣ .
- (٢١) المقتطف : ديسمبر ١٩٤٧ ، ص ٤٢٣ - ٤٢٥ .
- (٢٢) الفكر الجديد : ١٢ فبراير ١٩٤٨ ، ص ٢٤ - ٢٥ .
- (٢٣) الأديب : مارس ١٩٤٨ ، ص ٥٢ - ٥٣ .
- (٢٤) منبر الشرق : ٣٠ أبريل ١٩٤٨ .
- (٢٥) الأديب : مايو ١٩٤٩ ، ص ٤٩ - ٥١ .
- (٢٦) الفكر الجديد ، مصدر سابق ، ص ٢٥ .
- (٢٧) الأديب المصري : يناير ١٩٥٠ ، ص ٥٣ - ٥٥ .
- (٢٨) الرسالة : ٢ يونيو ١٩٥١ ، ص ٧٥٧ - ٧٦١ .
- (٢٩) الرسالة : ٦ أغسطس ١٩٥١ ، ص ٩٠٢ - ٩٠٤ .
- (٣٠) الأديب : أكتوبر ١٩٥١ ، ص ٥٠ - ٥١ .

-
-
- (٣١) الكتاب : ديسمبر ١٩٥١ ، ص ١٠١٤ - ١٠١٥ .
- (٣٢) ضياء الدين بيبرس ، مصدر سابق ، ص ٤١ .
- (٣٣) المصدر نفسه ، ص ٤٥ .
- (٣٤) الرسالة : ٨ أكتوبر ١٩٤٥ ، ص ٢ .
- (٣٥) المصور : أول نوفمبر ١٩٦٨ ، مقال «نجيب محفوظ .. هل أصبح عقبة في طريق الرواية العربية » لرجاء النقاش .

المصادر (*)

- أولاً : المقالات : (عن الروايات بترتيب ظهورها)
- (١) عبث الأقدار . محمد جمال الدين درويش . الرسالة : ٢ أكتوبر ١٩٣٩ ، ص ص ١٩٢١ - ٢٢ .
- (٢) رادوبيس . وديع فلسطين . منبر الشرق : ٥ سبتمبر ١٩٤٧ .
- (٣) كفاح طيبة . سيد قطب . الرسالة : ٢ أكتوبر ١٩٤٤ ، ص ص ٨٨٩ - ٩٢ .
- (٤) خان الخليلى . أحمد عبدالغفار . الراديو المصرى : ٢٩ سبتمبر ١٩٤٥ ، ص ٦ .
- (٥) خان الخليلى . وديع فلسطين . منبر الشرق : ١٩ أكتوبر ١٩٤٥ .
- (٦) خان الخليلى . وداد سكاكينى . الرسالة : ٣ ديسمبر ١٩٤٥ ، ص ١٢٣٠ .
- (٧) خان الخليلى . سيد قطب . الرسالة : ١٧ ديسمبر ١٩٤٥ ، ص ص ١٣٦٤ - ٦٦ .
- (٨) القاهرة الجديدة ، محمد سعيد العريان . الكاتب المصرى : يوليو ١٩٤٦ ، ص ص ٧٥٦ - ٥٧ .
- (*) هناك مصادر أخرى ثانوية أوردناها في هوامش الفصول .

(٩) القاهرة الجديدة . سهيل إدريس . الأديب : سبتمبر ١٩٤٦ ،
ص ص ٦٤ - ٦٦ .

(١٠) القاهرة الجديدة . وديع فلسطين . منبر الشرق : ١٣ ديسمبر
١٩٤٦ .

(١١) القاهرة الجديدة . سيد قطب . الرسالة : ٣٠ ديسمبر
١٩٤٦ ، ص ص ١٤٤٠ - ٤٣ .

(١٢) زقاق المدق . محمد فهمي . المقتطف : ديسمبر ١٩٤٧ ،
ص ص ٤٢٣ - ٢٥ .

(١٣) زقاق المدق . سيد قطب . الفكر الجديد : ١٢ فبراير ١٩٤٨ ،
ص ص ٢٤ - ٢٥ .

(١٤) زقاق المدق . أديب مروة . الأديب : مارس ١٩٤٨ ،
ص ص ٥٢ - ٥٣ .

(١٥) زقاق المدق . وديع فلسطين . منبر الشرق : ٣٠ أبريل ١٩٤٨ .

(١٦) زقاق المدق . محمد عبدالغنى حسن . الكتاب : أكتوبر
١٩٤٨ ، ص ص ٤٤٢ - ٤٣ (دون توقيع) .

(١٧) همس الجنون . غائب طعمة فرمان . الأديب : مايو ١٩٤٨ ،
ص ص ٤٩ - ٥١ .

(١٨) السراب . أحمد عباس صالح . الأديب المصرى : يناير
١٩٥٠ ، ص ص ٥٣ - ٥٥ .

-
-
- (١٩) بداية ونهاية . أنور المعداوى . الرسالة : ٢ يونيو ١٩٥١ ،
ص ص ٧٥٧ - ٦١ .
- (٢٠) بداية ونهاية . ثروت أباطة . الرسالة : ٦ أغسطس ١٩٥١ ،
ص ص ٩٠٢ - ٩٠٤ .
- (٢١) بداية ونهاية . زكى المحاسنى . الأديب : أكتوبر ١٩٥١ ،
ص ص ٥٠ - ٥١ .
- (٢٢) بداية ونهاية . محمد عبدالغنى حسن . الكتاب : ديسمبر
١٩٥١ ، ص ص ١٠١٤ - ١٥ .

ثانياً : المجلات :

- (١) المجلة الجديدة : القاهرة ١٩٢٩ - ١٩٤٢ .
- (٢) الرسالة : القاهرة ١٩٣٣ - ١٩٥٢ .
- (٣) الأديب : بيروت ١٩٤٢ - ١٩٥٢ .
- (٤) منبر الشرق : القاهرة ١٩٣٩ - ١٩٥٢ .
- (٥) المقتطف : القاهرة ١٩٤٧ .
- (٦) الكتاب : القاهرة ١٩٤٥ - ١٩٥٢ .
- (٧) الكاتب المصرى : القاهرة ١٩٤٥ - ١٩٤٨ .

للمؤلف

في القصة والرواية

- ١ - ثمن الحرية (رواية تاريخية)
المؤسسة العربية الحديثة ، القاهرة ، ١٩٦٢ .
- ٢ - عزف منفرد (رواية اجتماعية)
الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥ .
- ٣ - حب على الطريقة القصصية (قصص قصيرة)
دار الأملية للنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٧٦ .
- ٤ - عزيزتى الحقيقة (قصص قصيرة)
الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

في الأدب والنقد

- ٥ - من الأدب الأفريقي (دراسة ومختارات)
سلسلة اقرأ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ .
- ٦ - ألوان من الأدب الأفريقي (مختارات)
سلسلة المكتبة الثقافية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
- ٧ - قضايا ومسائل في الأدب والفن (مقالات نقدية)
سلسلة كتاب الإذاعة والتلفزيون ، القاهرة ، ١٩٧٥ .

-
- ٨ - سبعة أدباء من أفريقيا (دراسات تأليف جيرالد مور)
سلسلة كتاب الهلال . دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
- ٩ - عندما يتحدث الأدباء (مقابلات وأحاديث)
سلسلة اقرأ . دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
- ١٠ - في عالم القصة (دراسات نقدية)
دار الشعب ، القاهرة ، ١٩٧٨ .
- ١١ - تاجور شاعر الحب والحكمة (دراسات ومختارات)
سلسلة كتابك ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٨ .
- ١٢ - في عالم الشعر
دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠ .
- ١٣ - ديوان فخرى أبو السعود (جمع ودراسة)
الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ .
- ١٤ - من مقعد الناقد (مقالات نقدية)
سلسلة اقرأ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥ .
- ١٥ - دليل المجالات الأدبية في مصر (ببليوجرافيا مشروحة)
الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ .
- ١٦ - مختارات من الأدب الأفريقي (دراسة ومختارات)
دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ .
-

-
- ١٧ - المجالات الأدبية في مصر (دراسة)
الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ .
- ١٨ - أنور المعداوى (دراسة)
سلسلة نقاد الأدب ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠ .
- ١٩ - نجيب محفوظ : الطريق والصدى (دراسة)
دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٠ .
- ٢٠ - اتجاهات الأدب ومعركته (دراسة)
الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠ .
- ٢١ - روايات عربية معاصرة (مقالات نقدية)
سلسلة كتابات نقدية ، الثقافة الجماهيرية ، القاهرة ، ١٩٩٠ .
- ٢٢ - نشأة النقد الروائي في الأدب العربي (دراسة)
مكتبة غريب ، القاهرة ، ١٩٩٠ .
- ٢٣ - أحمد ضيف (دراسة)
سلسلة نقاد الأدب ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢ .
- ٢٤ - علامات استفهام (مقالات نقدية)
نادى جدة الأدبي ، جدة ١٩٩٢ .
-

فنى المسرح والسينما

- ٢٥ - بعد السقوط (مسرحية أرثر ميللر)
سلسلة مسرحيات عالمية ، مؤسسة التأليف والنشر ، القاهرة ،
١٩٦٦ .
- ٢٦ - قصة حديثة الحيوان وثلاث مسرحيات أخرى .
(مسرحيات ادوار أولي)
سلسلة مسرحيات عالمية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧١ .
- ٢٧ - النقد السينمائى (دراسة)
سلسلة المكتبة الثقافية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧١ .
- ٢٨ - الدراما الأفريقية (دراسة)
سلسلة كتابة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٩ .
- ٢٩ - النقد السينمائى فى الصحافة
المصرية من ١٩٢٧ إلى ١٩٤٥ (دراسة)
الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
- ٣٠ - فى عالم السينما (دراسات)
سلسلة المكتبة الثقافية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

مجلات

٣١ - أمريكا : الحلم والواقع

سلسلة كتاب الهلال ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

فى التراجم والتاريخ والتحقيق

٣٢ - الأفغانى ومحمد عبده

(و . س . بلنت)

سلسلة كتاب الهلال ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

٣٣ - جمال الدين الأفغانى بين دارسيه

(دراسة)

دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

٣٤ - الأفغانى وتلاميذه

(دراسة ووثائق)

المركز العربى للإعلام والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

٣٥ - الأعمال المجهولة لجمال الدين الأفغانى

دار رياض الرئيس ، لندن ، ١٩٨٧ .

٣٦ - الأعمال المجهولة لمحمد عبده

دار رياض الرئيس ، لندن ، ١٩٨٧ .

٣٧ - الأعمال المجهولة لمصطفى المنفلوطى

دار رياض الرئيس ، لندن ، ١٩٨٧ .

٣٨ - مصر الفتاة

(دراسة ووثيقة)

سلسلة مصر النهضة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠ .

رقم الايداع	٩٣/١٠٤٤٩
رقم دولى	٩٧٧ - ٢٣٥ - ١٥٦ - ٠

مطابع روزاليوسف الجديدة

تطلب إصدارات الهيئة من مكاتب روز اليوسف



المؤلف

(١٩٣٦ - ١٩٩٣)

إنه الدكتور « على شلش » المثقف النبيل والعصامي ،
صاحب أكثر من أربعين مؤلفاً في مختلف فروع العلوم
الإنسانية ، كافح بدأب من أجل إرساء قيم الحق و
الاستنارة ، عمل استاذاً للأدب والصحافة بجامعة
وعاش متصوفاً ، مكتفياً متوحداً .. زاهداً ، متفرغاً لـ
ما هو ايجابي في الواقع والفن والحياة .

Bibliotheca Alexandrina



0600071

حسين

مطابع روز اليوسف الجديدة

الثمان واحد جنيه